FEDERICO ZERI

Dietro l'immagine

Conversazioni sull'arte di leggere l'arte

NERI POZZA

Nella primavera del 1985, da lunedì 15 a venerdì 19 aprile, Federico Zeri tenne, presso l'Università Cattolica di Milano, cinque lezioni su « l'arte di leggere l'arte »: che cosa ci dice un'opera d'arte; che cosa significa e che cosa rappresenta come testimonianza della civiltà e della cultura che l'hanno prodotta; quale preparazione storico-culturale è necessaria per la sua comprensione. Gli osservatori più attenti colsero immediatamente l'importanza dell'occasione. « Non avrei molti dubbi », scrisse Renzo Zorzi, « nel ritenere le cinque lezioni (da Zeri caparbiamente chiamate conversazioni) l'evento culturale di gran lunga più importante della primavera milanese, che sarà ricordato per molto dal pubblico strabocchevole di studenti, ma anche di storici dell'arte, critici, funzionari di musei, antiquari, insegnanti, collezionisti, che le hanno seguite con un'attenzione e una partecipazione di cui gli scroscianti, lunghissimi applausi conclusivi non bastano forse a rivelare il senso e l'intensità ». I presenti, osservò Giovanni Testori, hanno avuto « la precisa e rimunerante coscienza di che significhi, ancor oggi, apprendere e imparare. Il tema è la storia dell'arte, anzi come a essa ci si possa e debba avvicinare; ma le lezioni offerte così liberalmente dal grande critico potrebbero, e dovrebbero, riguardare tutte quante le discipline. Del resto, proprio la connessione di quelle discipline dentro il moto, ora lucente, ora buio, della storia, sembra essere il tessuto, ricchissimo e splendidamente posseduto, su cui Zeri ha impostato la sua stessa metodologia ». Quelle conversazioni, condotte senza traccia scritta, sarebbero rimaste vive soltanto nel ricordo di chi vi assistette, se alcuni volonterosi non avessero provveduto, contravvenendo all'esplicito divieto di Federico Zeri, a registrarle. Dalle registrazioni, trascritte con amorevole cura da Ludovica Ripa di Meana e da lei riviste e integrate con la collaborazione dello stesso autore, è nato questo libro: un'impareggiabile guida per chi vuole accostarsi allo studio o anche solo al godimento delle opere d'arte.

In copertina: *Ritratto di Federico Zeri con Andrea Mantegna laicizzato* di Antonella Capuccio

GRAFICA: STUDIO BARONI

FEDERICO ZERI (1921-1998) è stato allievo di Pietro Toesca e di Roberto Longhi. Oltre a centinaia di saggi apparsi sulle principali riviste di storia dell'arte, ha pubblicato, tra gli altri, *Pittura e controriforma* (1957), *Due dipinti, la filologia e un nome* (1961) e parecchi cataloghi d'arte, tra cui quelli dei dipinti italiani del Metropolitan Museum di New York e della Walter Art Gallery di Baltimora, quelli della Galleria Spada e della Galleria Pallavicini di Roma, e, insieme a Francesco Rossi, quello della Collezione Morelli dell'Accademia Carrara di Bergamo. Ha curato una sezione della *Storia dell'arte italiana* per Einaudi e ha pubblicato presso Longanesi *Mai di traverso. Storie e ricordi di quadri, di libri e di persone*, 1982, *L'inchiostro variopinto. Cronache e commenti dai falsi Modigliani al falso Guidoriccio*, 1985, la prima edizione di *Dietro l'immagine*, 1987, e *Confesso che ho sbagliato. Ricordi autobiografici*, 1995. Nel 1997 Neri Pozza ha ristampato *Pittura e controriforma*, capolavoro saggistico del grande storico.

I legami tra arte e civiltà, le connessioni tra arte e storia, l'importanza dell'abilità tecnica, l'usura del tempo e i guasti dei restauri, il problema delle falsificazioni: i motivi conduttori di un discorso affascinante e a tutti accessibile per imparare a comprendere cosa vi sia « dietro l'immagine ».

ISBN 88-7305-701-2

Federico Zeri

DIETRO L'IMMAGINE

Conversazioni sull'arte di leggere l'arte

Redazione a cura di
Ludovica Ripa di Meana

NERI POZZA EDITORE

Dietro l'immagine

I testi di questo volume riproducono e in parte ricostruiscono le conversazioni tenute presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano da lunedì 15 a venerdì 19 aprile 1985. La realizzazione del libro non sarebbe stata possibile senza il generoso contributo di Ludovica Ripa di Meana, che ha amorevolmente reso in forma scritta le «conversazioni».

F.Z.

Prima conversazione

Vorrei subito avvertire che questa settimana, qui, presso l'Università Cattolica, non terrò vere e proprie lezioni. Si tratterà, piuttosto, di conversazioni. Naturalmente queste conversazioni avranno un tema generale: nel caso specifico, la lettura delle opere d'arte. Tuttavia, questo tema verrà esposto in modo casuale e saltuario. Non c'è quindi da meravigliarsi se incorrerò in ripetizioni o se lo stesso argomento verrà, a un certo punto, ripreso per essere esaminato sotto un'altra luce.

Parlare in Italia di fruizione o di lettura di opere d'arte è, se non proprio pericoloso, per lo meno arduo. Viviamo in un paese in cui ciascuno crede di sapere qualcosa di pittura, e quindi di poter dire la sua. Potrei, a questo proposito, raccontare numerosi episodi. Mi limiterò a dire che, così come esiste la leggenda della musicalità degli italiani, esiste l'altra, simmetrica, per cui saremmo un popolo particolarmente dotato a produrre e, soprattutto, a capire l'opera d'arte figurativa. Invece, è frequentissimo, qui da noi, che si parli di opere d'arte senza un'adeguata preparazione, senza cioè avere educato l'occhio alla lettura del fatto figurativo. Cosa tanto più grave, in quanto spesso si pretende di esaminare l'opera da un punto di vista puramente formale, stilistico, ignorandone completamente il soggetto.

Questo malvezzo è dipeso in gran parte della sistemazione filologica del patrimonio artistico del passato (avviata nell'Ottocento, anzi, per essere precisi, alla fine del Settecento), sistemazione che ha poi trovato un validissimo aiuto in quello strumento incomparabile che è la fotografia. A questo proposito vorrei ricordare che i primi studiosi, coloro che hanno cominciato a sistematizzare l'arte italiana, non possedevano altro che il proprio occhio e il proprio acume. L'abate Luigi Lanzi, per esempio, che ha scritto *La storia pittorica d'Italia*, un vero miracolo di equilibrio e di precisione, si è servito soltanto dei propri occhi; come, d'altronde, il più grande studioso della seconda metà dell'Ottocento, Giovanni Battista Cavalcaselle, al quale praticamente dobbiamo le prime basi dell'attuale sistemazione storica della pittura italiana. Il Cavalcaselle girava

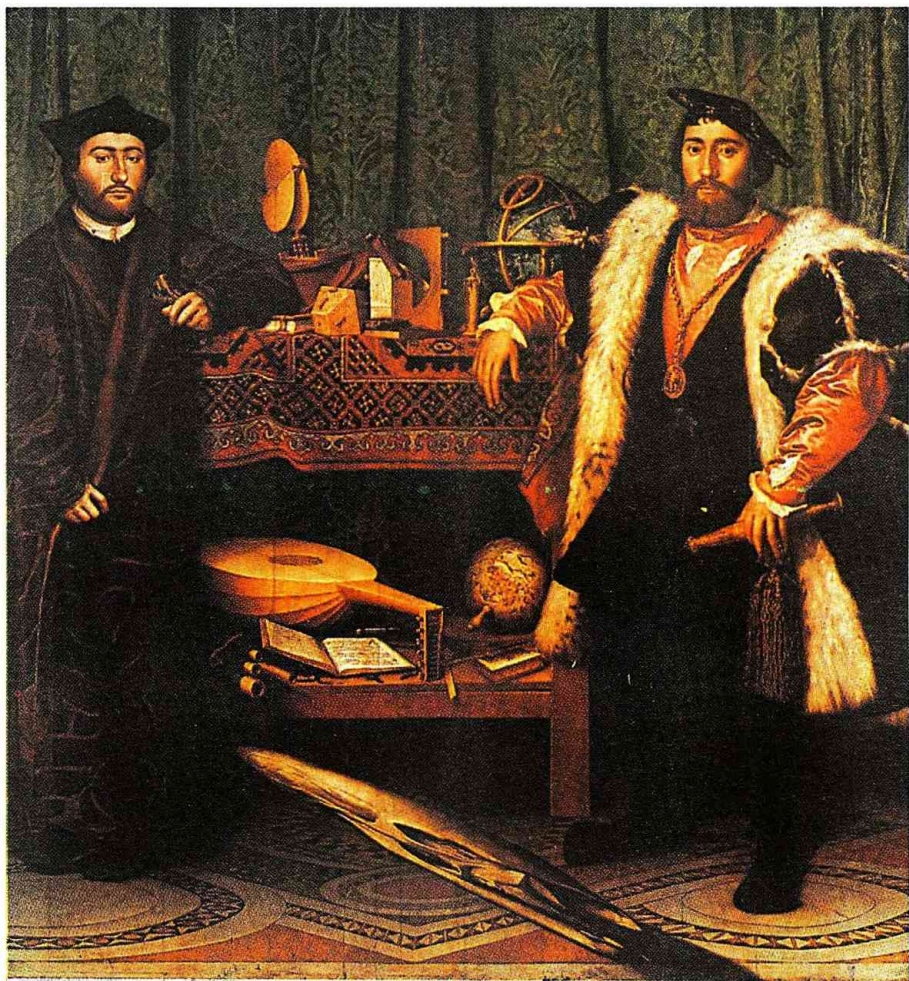
l'Italia con i mezzi più impensati, assai spesso a piedi, ed eseguiva dei disegni a matita o a penna su foglietti di carta, oggi conservati in gran parte nella Biblioteca Marciana di Venezia e nella Biblioteca del Victoria and Albert Museum di Londra. Questi appunti sono un miracolo di erudizione, di intuizione, ma soprattutto sono sostenuti da quella passione autentica che troppo spesso è venuta meno negli studiosi successivi.

La classificazione sistematica del Cavalcaselle (il quale ha avuto, ripeto, delle intuizioni straordinarie) venne poi ripresa, in senso più marcatamente positivista, da Giovanni Morelli. E Bernhard Berenson, che si può proprio considerare il più grande allievo del Morelli, ha poi portato il metodo alla perfezione.

Rifacendosi soprattutto alle basi gettate da Cavalcaselle, il Berenson, grazie anche a una grande conoscenza di ciò che della pittura italiana si conservava all'estero, ha proceduto a sistematizzare le scuole, a ravvisare molti autori non ancora identificati e, soprattutto, è riuscito a individuare certi problemi che sino allora, per la mancanza di quello strumento di ricerca fondamentale che è la fotografia, erano rimasti oscuri.

Berenson, lo posso testimoniare di persona, sosteneva che la storia dell'arte è un grande gioco d'azzardo, nel quale vince chi possiede più fotografie. Modo piuttosto unilaterale di vedere le cose, perché si può benissimo, con l'aiuto di un'enorme documentazione fotografica, scoprire l'autore di un quadro e poi non capire assolutamente nulla di quel che l'autore volesse dire. D'altra parte oggi si sta assistendo al fenomeno opposto, che porta a eccessi incredibili: interessa molto di più il soggetto che non lo stile e, soprattutto, la qualità di un dipinto. Quest'inversione di tendenza non è, però, limitata all'Italia: è praticamente universale.

1

Ma torniamo un momento sulla cattiva abitudine di leggere la pittura senza sufficiente preparazione storico-culturale, e agli inconvenienti che può procurare. Vediamo un quadro famosissimo di Hans Holbein il Giovane, della National Gallery di Londra. Giustamente, questo quadro è stato sempre considerato come uno dei grandi capolavori del Rinascimento nell'area germanico-nordica; ma per almeno due secoli, da quando è riapparso, ci si è chiesti che cosa rappresenti la macchia in primo piano. Il quadro raffigura due ambasciatori del re di Francia – Jean de Dinteville e Georges de Selve – ed è infatti conosciuto come *I due ambasciatori.* Cos'è quello strano foglio di carta (era stato interpretato così, in un primo tempo) che si vede in primo piano, in basso, e che ha dato luogo alle più stravaganti ipotesi? Si tratta di un'anamorfosi, cioè di un oggetto inserito nel quadro con una prospettiva diversa da quella che, appunto, sorregge il soggetto principale. Il quadro è costruito con un sistema tridimensionale. Abbiamo, qui, un punto focale unico, il quale determina con le linee di prospettiva uno spazio chiuso. In questo spazio, polarizzato ed esattamente delimitato dalla cornice esterna, cioè dai margini del quadro, i due personaggi sono presentati secondo un rapporto di profondità e di distanza molto preciso. L'oggetto inserito, invece, è costruito con un sistema prospettico completamente diverso. Che cos'è? È un teschio umano distorto da una prospettiva alterata e che poteva essere riconosciuto ed esaminato soltanto attraverso un forellino, prati-

1. Hans Holbein il Giovane, I due ambasciatori. Londra, National Gallery.

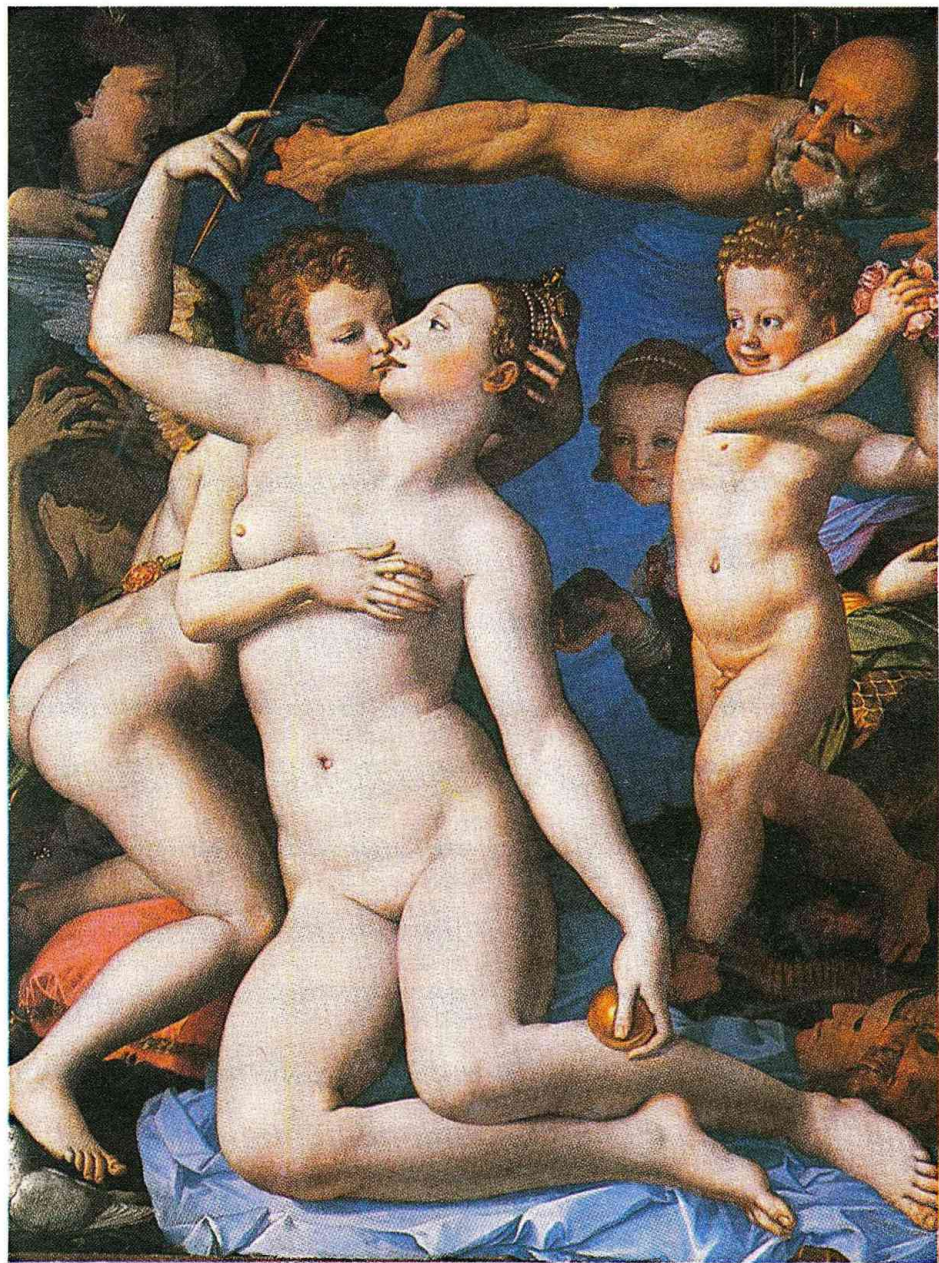
cato ad altezza opportuna, nella cornice del quadro, sul lato destro. Possiamo dedurre che il quadro possedeva, in origine, una cornice aggettante in legno, che in questa cornice c'era un foro, e che appoggiando l'occhio a questo foro il teschio prendeva le proporzioni giuste e appariva esclusivamente come un teschio, non come un foglio di carta o altro oggetto, secondo le varie ipotesi successive.

Il quadro, in effetti, è un «memento mori». Sono rappresentati qui due personaggi all'apice della loro carriera e della loro ricchezza, del loro successo mondano e della loro fama; ma in primo piano c'è quell'oggetto ammonitore, un segno per ricordar loro che anch'essi dovranno morire. È un tema molto comune nella pittura del Rinascimento, soprattutto dal Cinquecento in poi, nell'area tedesca e fiamminga. Come mai un elemento così importante per la lettura del quadro era andato perso? Perché il quadro, la statua, la miniatura, il disegno, cioè qualsiasi prodotto figurativo ha avuto, nelle varie epoche, la stessa carica espressiva, e anche la stessa complessità di significati, che ha la parola. Ciò cui non può giungere la parola, molto spesso nelle varie civiltà è stato espresso visivamente secondo gusti, inclinazioni, e precisi codici simbolici e iconografici, che con il passare delle generazioni sono stati poi completamente cancellati, dimenticati. Compito dello storico è appunto quello di riscoprire questi significati caduti nell'oblio.

L'identificazione del teschio nel quadro di Holbein ha spinto ad analizzare le produzioni pittoriche del Rinascimento sotto l'aspetto dell'anamorfosi; e si sono scoperte cose singolarissime che cinquanta, sessanta anni fa non si sarebbero nemmeno sospettate. Eppure noi già possedevamo allora, nelle biblioteche, i testi che insegnano il modo per eseguire e leggere le anamorfosi. Ma, ripeto, esistono proprio delle ondate di oblio che nascondono il significato delle opere d'arte. E l'oblio riguarda non solo le opere d'arte profane, ma anche quelle sacre.

Esaminiamo un'altra opera di soggetto profano, un quadro su tavola della National Gallery di Londra, che ha subito varie interpretazioni. È stato sempre riconosciuto come opera di Agnolo Bronzino, attribuzione, questa, pienamente confermata sotto gli aspetti stilistico, formale e qualitativo. Il quadro era stato commissionato dal duca, poi granduca, Cosimo I de' Medici, ed era stato inviato in dono al re di Francia, Francesco I. Se è vero che ogni epoca possiede la propria struttura espressiva, le sue mitologie, le sue preferenze è anche vero che ogni opera d'arte può essere letta, a distanza di secoli, secondo vari livelli.

2

In questa tavola del Bronzino, perfettamente conservata, abbiamo un livello puramente formale, stilistico; c'è poi un livello storico. Cosimo I, il committente, ha voluto fare un omaggio al re di Francia per ragioni politiche. Perché gli ha inviato un'opera così importante e così elaborata? Perché come duca, poi granduca, di Firenze egli si trovava in una posizione internazionale assai difficile, con il rischio continuo di vedere il ducato di Toscana annesso da Carlo V alla Spagna, come era già accaduto al ducato di Milano. Quindi Cosimo cercava di accattivarsi la Francia inviando doni; la Spagna, invece, sposando la figlia del viceré Pietro da Toledo, Eleonora. Per tenersi buono il potere pontificio Cosimo persino consegnò a Pio V uno dei suoi amici più intimi, Pietro Carne-

2. Agnolo Bronzino, Venere, Amore, la Follia e il Tempo. Londra, National Gallery.

secchi, che era accusato di eresia e che finì bruciato sul rogo. Dal punto di vista storico si può dire che questo quadro fu fatto eseguire da Cosimo I a scopo squisitamente politico, diplomatico. Molte volte questo è accaduto nella storia: ci sono opere che sono state create unicamente a fini di gioco politico o di propaganda politica.

Ma abbiamo anche un altro livello di lettura, un'altra constatazione da fare: quale società può avere prodotto un'opera così complicata, il cui significato rimane anche oggi abbastanza oscuro, nonostante le infinite descrizioni e interpretazioni? Evidentemente è il prodotto di una società di élite, destinato a una élite, perché non è certo un'opera che possa essere capita da tutti. Cosa rappresenta il dipinto? Rappresenta una Venere nuda (nell'Ottocento era stata in parte vestita, e fino a qualche anno fa la zona inferiore del ventre era ricoperta da un panno giallo, poi tolto durante un'ottima pulitura che ha rivelato la superficie sottostante in perfette condizioni), una Venere, dicevo, abbracciata in una posizione lasciva, al limite dell'osceno, ad Amore. Intorno abbiamo delle figure, la più curiosa delle quali è la donna che si vede in secondo piano, a destra. Essa ha le mani invertite, cioè ha la mano destra al posto della mano sinistra e in quest'ultima regge un favo di miele. La donna, poi, finisce nella parte inferiore come un mostro, metà rettile, metà leone. Essa rappresenta l'Inganno. È ovvio che si tratta di un'allegoria. Si capisce, allora, che tutto il quadro è un'allegoria dell'amore sensuale, il quale, favorito dall'Inganno, è accompagnato dalla Gioia, rappresentata dal puttino che avanza con dei campanelli alla caviglia sinistra e sta per spargere le rose di cui ha piene le mani. Però nel fondo, a sinistra, sta per arrivare la Disperazione, una donna in atto di prendersi la testa tra le mani con rabbia, e dietro, in alto a destra, c'è un vecchio alato che sta per coprire tutto quanto con una tenda oscura. È il Tempo che alla fine spegnerà ogni passione.

Il fatto curioso è che, in un quadro del genere, ogni volta che lo si studia vengono alla luce nuovi particolari. Fino a poco tempo fa, nonostante la ricchissima letteratura che lo concerne, un particolare del quadro era sfuggito a tutti: cioè che mentre Venere e Amore si abbracciano, stanno ingannandosi a vicenda. Cupido sta sottraendo a Venere il diadema di perle, e Venere, a sua volta, sta cercando di portare via, dal turcasso di Cupido, le frecce. Il quadro è una specie di sovrapposizione quasi infinita di temi simbolici e allegorici. Mi chiedevo, poco fa, quale società potesse aver prodotto un quadro del genere, e concludevo che poteva soltanto essere l'élite raffinatissima di una società profondamente colta e letterata. Ma c'è da dire che nessun pittore può avere inventato un soggetto del genere. Cosimo I, certamente, si è rivolto a un letterato e ha poi fornito al Bronzino il soggetto da dipingere.

Spesso i pittori si sono vantati di avere inventato loro stessi i soggetti delle opere eseguite. Un artista che, a mio avviso, si è gloriato abusivamente di avere ideato un insieme prodigioso è Michelangelo Buonarroti. È assolutamente impossibile che la volta della Sistina (una miniera di significati, in cui troviamo l'Antico e il Nuovo Testamento, i Dieci Comandamenti; in cui persino la costruzione delle singole figure, soprattutto quelle dei profeti, ha un significato

simbolico e allegorico) sia stata partorita dalla mente dello stesso Michelangelo, che non poteva avere delle conoscenze teologiche così profonde. Non è assolutamente possibile. Né la volta della Sistina, né la prima Stanza di Raffaello, poterono essere concepite, nella loro complessità iconografica, dai pittori che le hanno eseguite; erano state sicuramente ideate da uno dei teologi o eruditi della corte di Giulio II. Resta da vedere chi sia la mente ispiratrice del sistema iconologico di capolavori così eccelsi e gremiti di significati.

Per tornare all'Allegoria del Bronzino, che si tratti di un'opera prodotta da e per una élite aristocratica è indicato anche dallo stile. Uno stile idealistico, freddo e bloccato. Il corpo di Venere non è di carne, ma di marmo. Le sue mani hanno qualcosa che ricorda l'avorio... Insomma, come diceva Roberto Longhi, è un «idealismo plastico, superbamente glaciale». C'è qualcosa di alieno in questo quadro, qualcosa di occulto, che noi non riusciamo più a percepire nella sua integrità.

Passiamo ora a un dipinto di soggetto sacro, che spetta a un pittore di second'ordine. L'autore, attivo a Verona nella seconda metà del Quattrocento, si chiama Francesco Bonsignori. Il quadro, conservato nel Museo di Castelvecchio a Verona, [3] è firmato, e datato 1483. Rappresenta una Madonna con Bambino. A prima vista sembrerebbe una Madonna qualsiasi; se la si guarda, però, con un po' più di attenzione ci si accorge di due o tre cose molto singolari. Il Bambino dorme su una lastra di marmo, cosa del tutto improbabile in un dipinto naturalistico: nessun bambino può dormire su una pietra fredda e dura. Non solo: ma dorme con una veste che lascia completamente scoperta la parte inferiore del corpo e gli organi sessuali. Questi ultimi, d'altronde, sembrano protetti dalle mani giunte della Madonna. Cosa significa questo quadro? Come mai il Bambino dorme su una lastra di marmo e le mani della Madonna sono poste in un rapporto del genere con il corpo del figlio? Per capire bene il significato del quadro bisognerebbe vederne l'originale o per lo meno possederne una buona riproduzione a colori. Ci si accorgerebbe, allora, che il marmo su cui il Bambino dorme è rossastro e venato di bianco. È lo stesso marmo che riappare in un quadro di Brera, famosissimo: il *Cristo morto* del Mantegna. Che significato ha questa pietra rossa maculata di bianco? [4] Intanto, notate che il Bambino è disteso: dorme in un atteggiamento quasi rigido, come se fosse morto. In realtà, la pietra rossa macchiata di bianco è la così detta *Pietra dell'unzione*, una delle più sacre reliquie della cristianità che, fino al secolo XII, si trovava nella Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme. Nel secolo XII, questa veneratissima reliquia fu portata a Costantinopoli e si ignora che fine abbia fatto. Ma agli artisti italiani del Quattrocento doveva essere ben nota. Forse ancora esiste; forse fu rubata nel sacco di Costantinopoli del 1204, portata in Italia e smarrita. Chissà che non esista ancora, non identificata, in un qualche edificio sacro italiano. A Gerusalemme, la Pietra dell'unzione è stata sostituita da una copia, e si trova esattamente a metà strada fra il Calvario e il Santo Sepolcro. Secondo la tradizione, sarebbe la pietra su cui fu collocato il corpo di Cristo dopo la deposizione dalla croce al momento di essere unto, prima di venire avvolto nel sudario ed essere sepolto. Per questo

3. Francesco Bonsignori, Madonna con Bambino. Verona, Museo di Castelvecchio.

4. Andrea Mantegna, Cristo morto. Milano, Pinacoteca di Brera.

si chiamava la Pietra dell'unzione. Secondo la stessa leggenda, la pietra, in origine, era rossa; ma le lacrime della Madonna, indelebili, l'avrebbero venata di bianco. Sono le venature, sul rosso, che si vedono sia nel quadro del Bonsignori sia nel quadro del Mantegna. In quest'ultimo la Vergine piange in corrispondenza della pietra, e il riferimento alla leggenda è molto più preciso.

Dopo questa precisazione si può capire cosa significa il quadro del Bonsignori. Esso è fondato su quella figura retorica chiamata prolessi: la rappresentazione di un oggetto, o di un episodio, che anticipa il destino finale della vicenda. Noi abbiamo qui la Madonna con il Bambino ancora piccolo; ma il Bambino dorme nella stessa posizione del Cristo morto dopo la Passione. Quindi il quadro ha un duplice significato: è la Madonna con il Bambino e, insieme, il Cristo Redentore che anticipa, sdraiato com'è su una pietra che sarà poi la Pietra dell'unzione, la propria morte. Ma perché la parte inferiore del corpo del Bambino è nuda? Il dettaglio sta a significare che Dio si è incarnato in Cristo come vero uomo.

Nel tardo Quattrocento molti teologi che redigevano le prediche per la corte Pontificia, soprattutto per Innocenzo VIII, Sisto IV e Giulio II, insistevano sulla seconda persona della Trinità che ritenevano fosse quasi più importante delle altre due. Mentre la creazione del mondo, secondo loro, era in qualche modo imperfetta, perché faceva l'uomo senza possibilità di redenzione, più perfetta era l'incarnazione, in quanto dava la possibilità all'uomo di redimersi; c'era, insomma, qualcosa in più rispetto alla creazione originaria. Il quadro del Bonsignori, nel sottolineare il sesso, rappresenta Cristo come vero uomo. Sono concetti che a noi, oggi, abituati alla mentalità controriformistica e alla sua sessuofobia, possono sembrare empi; ma vedete che la Madonna protegge il figlio proprio giungendo le mani in segno di preghiera sulla sua parte più delicata, cioè gli organi sessuali.

Si sa che il corpo umano nella pittura, ma anche nella filosofia, è polarizzato. La parte superiore, dall'ombelico in su, è la parte nobile; quella inferiore, dall'ombelico in giù, è la parte ignobile, la parte carnale, la parte dove si annidano gli stimoli che vanno repressi. Quindi, nel dipinto del Bonsignori viene proprio esaltata la parte inferiore, come segno dell'Incarnazione.

Rivediamo ora il quadro del Mantegna, in cui elemento essenziale è la Pietra dell'unzione rossa macchiata di bianco. Qui si precisa con molta evidenza che la Vergine, vecchia, piangendo sulla pietra, la sta venando di bianco. Ripeto: questa importantissima reliquia deve essere stata portata in Italia, forse dai crociati, nel 1204, e poi è andata smarrita. Da tempo io sospetto che, a un certo punto, sia finita a Mantova o in altra località fra Lombardia e Veneto.

Non dimenticate che viviamo in un paese la cui stratificazione storica e culturale è durata più di duemila anni. Oggetti a loro tempo importantissimi, veneratissimi, densi di significato religioso, o comunque alto e complesso, possono essersi smarriti, possono trovarsi, sconosciuti, in qualche chiesa, in qualche convento, nei depositi di qualche museo: proprio perché l'Italia è un paese nel quale c'è stata questa stratificazione continua, e nel quale le opere d'arte sono state parte integrante della storia religiosa, sociale, civile e culturale; e non im-

portate casualmente, come è per quasi tutte le opere d'arte che si trovano oggi nei musei degli Stati Uniti. Quindi non c'è da meravigliarsi mai se si sente parlare di grandi scoperte effettuate in Italia. Può sorprendere, semmai, che alcuni oggetti, anche di altissima importanza, siano rimasti ignorati nonostante fossero sotto gli occhi di chiunque. In questo campo, in Italia, tutto può accadere, qualsiasi scoperta, di qualsiasi tipo.

Un altro quadro nel quale il tema dell'Incarnazione è risolto in modo completamente diverso è la tavoletta di Carlo Crivelli che appartiene all'Accademia Carrara di Bergamo e che rappresenta anch'essa la Madonna con il Bambino. A questo punto c'è da precisare che quando s'incontra un'opera d'arte il primo aspetto da accertare è il suo stato di conservazione. Nel quadretto di Bergamo le condizioni sono buone, meno che in un'area: l'oro del manto della Madonna è di fatto perduto. Probabilmente qualcuno nel Sei-Settecento o nel primo Ottocento ha pulito la tavola con sostanze inadatte, e ha portato via l'oro. Per il resto, la superficie è in ottimo stato. Come leggere questo quadro? La Madonna con il Bambino è posta al di là di un parapetto e contro una tenda, su cui sono delle ghirlande con due grosse mele. Sullo sfondo c'è un paesaggio; in primo piano appaiono un garofano, un cetriolo e una ciliegia. Si è a lungo creduto che questi frutti e fiori fossero dei capricci del Crivelli, una sorta di preferenza personale, una decorazione: hanno, invece, un significato preciso. Perché il Bambino ha in mano una mela così grossa e pesante? Perché la mela significa il peccato originale ed è il frutto colto da Eva: quindi Gesù Redentore, incarnandosi, prende su di sé il peccato originale e ne sostiene il peso. Questo stesso tema della mela è ripreso nello sfondo: i due pomi della ghirlanda sono un'altra allusione precisa al peccato originale.

In primo piano c'è un cetriolo, anch'esso provvisto di valore simbolico. Posto che tutto il pensiero medioevale è volto a trovare delle concordanze tra l'Antico e il Nuovo Testamento, il cetriolo è il simbolo della Resurrezione. In effetti, quando Giona, dopo essere stato inghiottito dalla balena (nel cui ventre rimase tre giorni), fu riportato alla luce grazie al vomito della balena, secondo la leggenda biblica si svegliò sotto un pergolato di zucche. I tre giorni in cui Giona rimase nell'oscurità del mostro marino vengono paragonati, dalla concordanza, ai tre giorni trascorsi da Cristo nell'aldilà dopo la crocefissione.

D'altronde, zucche e cetrioli, ambedue cucurbitacee, erano considerati nel Rinascimento la stessa cosa. Quindi il cetriolo è il simbolo del risveglio di Cristo dopo tre giorni passati nell'aldilà. Devo però osservare che questo significato dato alla figura di Giona non ha riscontro nei primi secoli del cristianesimo. In molti sarcofagi appare, effettivamente, la figura di Giona sdraiata, nuda, sotto un pergolato di zucche o cetrioli. Ma nei primi secoli, nell'arte paleocristiana, Giona è soltanto un simbolo della Divina Provvidenza, e non esiste ancora la concordanza fra l'episodio dell'Antico e quello del Nuovo Testamento, concordanza che si preciserà molti secoli dopo.

Tornando al quadro del Crivelli, il cetriolo in primo piano è posto tra una ciliegia e un garofano. Quest'ultimo è un simbolo nuziale. Vi sono moltissimi quadri del Quattrocento, nell'Italia del Nord e nelle Fiandre, in cui sono rap-

5. Carlo Crivelli, Madonna con Bambino. Bergamo, Accademia Carrara.

presentati un giovane e una giovane che tengono in mano un garofano. Sono ritratti nuziali, ritratti che venivano inviati dal fidanzato alla fidanzata, e viceversa; soprattutto nei casi, allora frequenti, in cui i futuri sposi non si conoscevano personalmente. Così, venivano raffigurati con il garofano, simbolo dell'amore nuziale. A parte il fatto che il garofano (come la ciliegia che vediamo sulla destra) è anche simbolo di dolcezza, perché mai in questa tavola del Crivelli c'è il garofano che, abbiamo visto, è un simbolo nuziale? Non dimentichiamo che la Madonna, oltre a essere la Santa Vergine incoronata Regina del Cielo dopo l'Assunzione, viene identificata da moltissimi teologi con la Chiesa, la «sponsa Christi», la Chiesa sposa di Cristo. Quindi, anche qui il garofano, sia pure in senso mistico, è un simbolo nuziale. Fra i tanti connotati simbolici del quadretto ce n'è uno, nel paesaggio, che non è stato osservato ed è, secondo me, molto evidente.

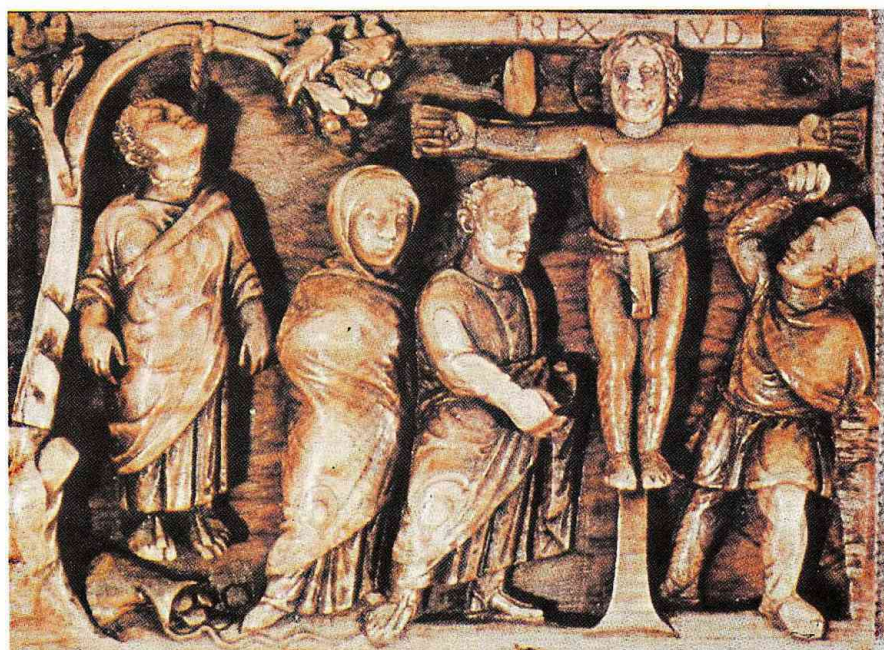
Il paesaggio ha caratteri completamente diversi a destra e a sinistra. Sulla sinistra gli alberi sono verdi, a destra sono secchi. Sono l'aridità, la morte, il seccume del mondo prima dell'Incarnazione; il vigore e il ritorno della vita nel mondo dopo l'Incarnazione. Questo particolare si riscontra in molti altri quadri usciti dalla mano del Crivelli o dalla sua bottega. Sono quadri che non si limitano alla rappresentazione della Madonna con il Bambino; costituiscono, piuttosto, una sorta di compendio teologico, sono delle miniere di informazioni su quelle che erano le credenze, le preferenze teologiche del tempo. A questo proposito, però, bisogna notare che la stessa immagine e lo stesso tema possono essere rappresentati, attraverso le varie epoche, in modo del tutto diverso.

La figura di Cristo è un tema che per due millenni ha avuto un ininterrotto svolgimento ed è fra i più ricchi e variati dell'arte cristiana dell'Occidente (il cristianesimo orientale, infatti, sotto l'egida della Chiesa ortodossa, pone problemi radicalmente diversi). L'immagine del Redentore, dunque, cambia completamente attraverso i secoli, ma cambia spesso anche a distanza di quattro, cinque anni. Ogni generazione rappresenterà il Redentore a modo suo; ma nessuna di queste rappresentazioni risulterà soddisfacente per le generazioni successive. Molte volte la rappresentazione del Redentore ci stupirebbe se non ci
6 fosse una scritta a indicarcelo. Osserviamo, per esempio, un vetro romano del III-IV secolo, che oggi si trova al British Museum di Londra. In origine si trovava in una catacomba di Roma, e il vetro era murato accanto al sepolcro di un cristiano. La datazione si ottiene qui per confronti stilistici. Si tratta di un vetro *eglomisé*, cioè di un vetro dorato e graffito nella parte posteriore. Vetri del genere erano molto comuni. Generalmente ogni arcosolio, cioè ogni sepolcro, accanto al vano murato con il cadavere aveva uno di questi vetri; nel Medioevo, furono poi rubati o asportati come reliquie (per non parlare degli studiosi, dei raccoglitori, eccetera). Il vetro rappresenta Cristo giovinetto che porta sulla spalla non una pelliccia molto stilizzata, come sembrerebbe, ma una pecora. Ai quattro angoli della composizione sono i quattro Evangelisti. Si noti come l'immagine di Cristo, in questi primi tempi del cristianesimo, sia sempre giovanile, dolce. Non c'è mai nulla di terribile, non è mai un Cristo truce, ma Colui che viene incontro, Colui che è affabile. Più tardi, quando il Cristo diventa

protettore dell'Impero romano, si tramuta nel sommo giudice e punitore. Il vetro, tranne la parte superiore, è in perfetto stato di conservazione e, soprattutto, è immune da restauri. Io insisto su questo punto perché molte volte opere del genere ci sono giunte completamente alterate da ritocchi e manipolazioni.

Sempre all'area della penisola italiana, e al periodo fra il IV e V secolo, appartiene il frammento di un oggetto in avorio. Qui l'immagine di Cristo sta mutando: egli diviene più adulto, e comincia ad assumere quei connotati che saranno poi costanti durante il Medioevo, fino a epoca molto tarda. Ma in questo frammento c'è un soggetto rarissimo, accanto alla Crocefissione, ed è quello del suicidio di Giuda. Giuda, per molti secoli, non viene mai rappresentato o, se appare, è posto sempre in penombra, è sempre messo da parte. In questo avorio, invece, egli appare impiccato all'albero e sotto di lui ha la borsa dei trenta denari che si è aperta. Notate, inoltre, la singolare fusione tra la tradizione classica e uno spirito nuovo. Non esiste un'arte cristiana vera e propria finché l'Impero romano non si è tramutato in Impero cristiano. È curioso rilevare che, mentre tutti i periodi in cui noi suddividiamo la storia dell'arte sono originati da caratteri stilistici, o per lo meno dalla lettura formale, la così detta arte paleocristiana è l'unica che dipende soltanto dal soggetto. In realtà le produzioni plastiche e pittoriche dei primi cristiani non hanno formalmente nulla di diverso da quelle dei pagani; anzi, in alcuni casi, siamo addirittura incerti se il soggetto, il tema, sia cristiano o pagano, perché, formalmente, non esiste nessuna differenza. Solo quando lo Stato romano diventa cristiano, cioè quando il cristianesimo viene riconosciuto e tollerato, per poi divenire l'unica religione ammessa (prima con Costantino, poi con Teodosio I e Teodosio II) possiamo parlare di un'arte cristiana: allora c'è veramente uno stacco, le forme della vecchia arte pagana si fossilizzano, ed è come se nascesse un'arte liofilizzata la quale, poi, troverà nuova vita e nuovo splendore soltanto nel Rinascimento. Quello che succede nel tardo impero, quando lo Stato diventa totalitario, è un fenomeno curioso: una specie di ibernazione delle forme dell'arte classica.

7

L'Impero romano, dopo la terribile crisi del III secolo, risorge, grazie a Diocleziano e Costantino il Grande, come struttura totalitaria. In questa struttura il cristianesimo viene ad assolvere una funzione non dissimile da quella che ha il marxismo nell'Unione Sovietica: diventa, cioè, l'unica forma ideologica tollerata. Infatti prima vennero eliminate le altre religioni, soprattutto il paganesimo. Nel frattempo la produzione figurativa che deriva dalla grande produzione greco-romana si cristallizza, si fossilizza in certe forme che sono quelle che, oggi, vengono definite arte bizantina. Più che fossilizzata, io la definirei un'arte in letargo: basta infatti che arrivi in Occidente, e venga a contatto con società più libere, per produrre il Rinascimento italiano prima, e il Rinascimento europeo dopo. Non solo. Venezia, considerata durante il Medioevo come un'appendice dell'Impero romano d'oriente, come l'area più influenzata dalla cultura costantinopolitana, produce una civiltà figurativa capace del revival classico più perfetto e più prodigioso di tutto il Rinascimento. Non c'è nulla di più classico, in pittura, del Tiziano verso il 1515-1520; non c'è nulla, secondo me, di più classico del connubio fra la scultura del Vittoria, l'architettura del Palladio

6. *Vetro romano: Il buon pastore e quattro Evangelisti. Londra, British Museum.*

7. *Crocefissione e suicidio di Giuda, avorio del* IV-V *secolo. Londra, British Museum.*

8. Copertina di evangelario della metà del XII *secolo. Zurigo, Landesmuseum.*

e la pittura di Paolo Veronese a Villa Maser nei pressi di Treviso. Venezia era una città che aveva in sé una tradizione ellenistica talmente viva da riuscire poi a creare quei miracoli che sono i prodotti del Cinquecento veneziano, la più pura espressione del classicismo europeo. Il neoclassico, in confronto, risulta qualcosa di freddamente pedante, noiosamente professorale.

Il neoclassico ha avuto, nel tardo Settecento, un'intenzione moralizzatrice; ma era, soprattutto, un fatto politico, sorto come reazione all'*ancien régime* e alla sua struttura sociale. In seguito, il neoclassico si è avvilito tramutandosi nello strumento propagandistico della tirannide napoleonica. Al contrario, il classicismo veneziano è qualcosa di innato, di libero, di spontaneo: davvero una delle produzioni più alte che ci siano mai state in Europa. Il periodo che va dal tardo Giovanni Bellini fino al 1580-1590 produsse a Venezia, e nella provincia veneta, alcune opere di cui difficilmente si può trovare l'eguale.

Per tornare ora alla figura di Cristo, eccone una completamente diversa da (8) quelle che abbiamo già visto. È una copertina di evangelario del Museo di Zurigo, che risale a circa la metà del secolo XII, e il cui stato di conservazione è perfetto. Eseguita in oro sbalzato, è decorata con pietre preziose tagliate a *cabochon* (vale a dire pietre non sfaccettate e inserite rotonde nell'incastonatura). La lamina d'oro è decorata con il sistema dello smalto *cloisonné*. A questo proposito va rilevato che esistono due sistemi per decorare con lo smalto: lo *champlevé* e il *cloisonné*. Lo *champlevé* ha il blocco di metallo con apposite cavità che poi vengono riempite di smalto. È la tecnica più antica, ed è stata subito abbandonata perché bastava dare all'oggetto un forte urto, scuoterlo violentemente, perché gli smalti cadessero fuori dall'alveo. Allora è stato escogitato (ed è curioso che avvenga contemporaneamente sia in Occidente che in Oriente) un sistema più duraturo. Viene scavata un'area grande e vuota, e sottilissime lamine metalliche vengono saldate all'interno in modo da formare delle piccole partizioni, quasi si trattasse di una serie di campi cinti da steccati. Entro questi campi viene, poi, colato lo smalto liquido ad altissima temperatura: lo smalto viene così a essere protetto e trattenuto da queste partizioni metalliche. L'evangelario di Zurigo è appunto un esempio di smalto *cloisonné*.

Si osservi la figura del Cristo. Abbiamo già affermato che ogni periodo storico e culturale lo rappresenta a modo suo e che, tuttavia, nessuna rappresentazione è mai definitiva o esauriente. Qui abbiamo un Cristo giudice, circondato dai simboli dei quattro Evangelisti e dalla simbolica mandorla che rappresenta la sua ascensione al cielo. L'immagine è realizzata per una copertina di evangelario: ciò significa che anche gli oggetti d'uso possono essere delle opere d'arte, ed è per questo che va rifiutata la distinzione idealistica, del tutto assurda e irrazionale, fra arti minori e arti maggiori.

Ma per tornare alla figura di Cristo, si veda questa pagina di salterio svizzero (9) del 1312. In un secolo e mezzo, la produzione figurativa risponde a canoni completamente diversi. In alto, questo foglio miniato rappresenta Cristo condotto al Calvario, e in basso i due donatori del salterio. Qui non c'è più assolutamente nulla di maestoso, di pauroso, soprattutto nella figura di Cristo; stiamo tornando a qualcosa di più umano, di più terreno e di più gentile. Anche

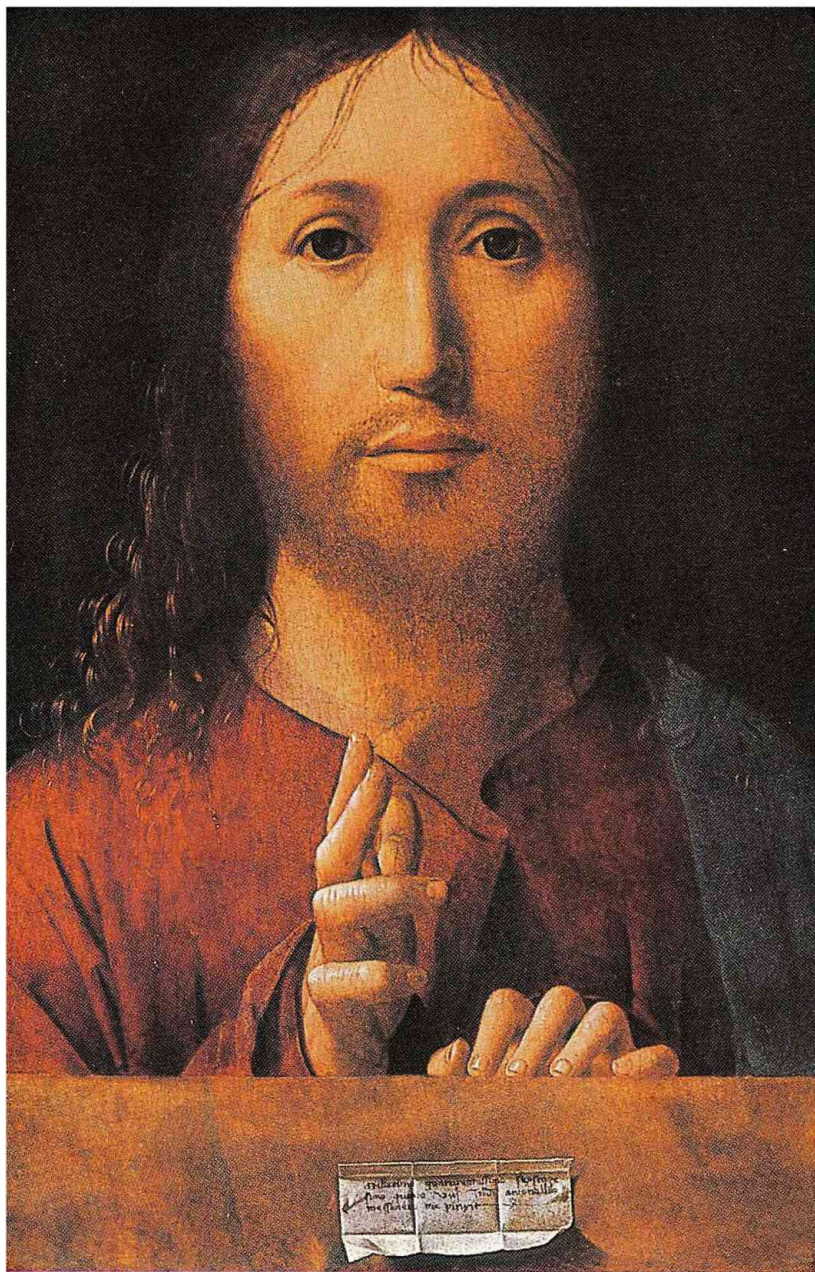
9. Pagina di salterio svizzero del 1312. Zurigo, Landesmuseum.

in questo caso si tratta di un'opera d'arte in perfetto stato di conservazione. Bisogna insistere su questo punto, perché molte volte la cattiva conservazione di un'opera può provocare una lettura completamente sbagliata.

Ecco un esempio. Questo dipinto su tavola rappresenta una mezza figura di Cristo, in atto di benedire. Però se si osserva la mano in prospettiva, in terza dimensione, si vede che al di sotto appare un'altra mano. In un primo tempo, il pittore aveva immaginato una mano benedicente in una posizione di minore impianto prospettico. Poi ci ha ripensato, e l'ha ricoperta con la sua seconda idea, cioè ha eseguito quello che noi definiamo tecnicamente un «pentimento». Nel secolo XIX, presumibilmente, il delicato dipinto è stato sottoposto a una pulitura forzata che ha rovinato l'epidermide finale, rivelando la prima idea. Il quadro è il *Salvator Mundi* di Antonello da Messina, firmato, che è nella National Gallery di Londra. Come è facile constatare, a seguito della pulitura, il quadro è guasto non soltanto nella mano, ma anche in altre aree.

È norma salutare che se un quadro è sporco è meglio non toccarlo, a meno di affidarlo a tecnici competenti: il tempo distrugge, il tempo rovina, ma non quanto i cattivi restauratori. Il restauro è stato uno dei flagelli degli ultimi duecento anni. Un restauratore può rovinare molto più di un bombardamento, perché le schegge delle bombe mutilano un quadro (a meno che non lo distruggano completamente), ma anche un frammento intatto consente la lettura dello stile. Il restauratore, invece, scortica il quadro; per cui, mancando la pelle finale, sono impossibili l'analisi e l'interpretazione formale. Certi quadri riescono a essere interpretati solo attraverso minimi dettagli rimasti in buono stato.

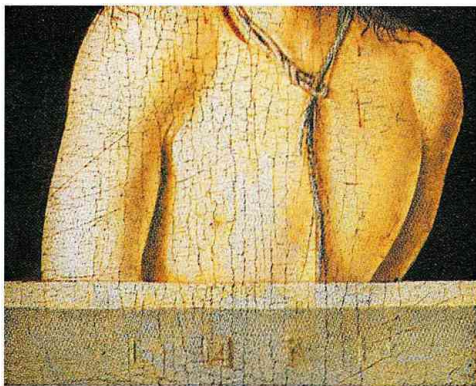
Capolavori straordinari sono stati rovinati da incauti pulitori. Per esempio, l'opera pubblica forse più importante del Beato Angelico, la *Pala di San Marco* nell'omonima chiesa fiorentina, è completamente devastata. Un parroco, forse, o altro religioso della chiesa, l'ha affidata a qualcuno che l'ha lavata con una sostanza caustica. Il quadro è in pessimo stato, mentre si è salvata (perché probabilmente non era più in loco) la serie di tavolette con le scene della vita dei santi Cosma e Damiano, che costituiva la predella della Pala e che oggi è distribuita fra vari musei. Queste tavolette sono in perfette condizioni. Se fossero rimaste al loro posto avrebbero fatto la fine della porzione principale del meraviglioso altare. Molte volte queste puliture sono state fatte per eliminare il fumo delle candele che aveva annerito le superfici. Effettivamente lavando un quadro con la cenere o con la soda caustica, lì sull'istante sembra che la superficie riacquisti il suo pristino splendore. Poi la sostanza caustica lavora non solo per decenni, ma per secoli, e non è possibile fermarne l'azione corrosiva. Di quadri rovinati ne esistono moltissimi anche se, qualche volta, nei musei non ci accorgiamo del loro stato rovinoso perché i vecchi restauri, le vecchie patine ormai ossidate, ricoperte di sporco, nascondono il disastro.

Molti restauratori, d'altra parte, sono restauratori improvvisati. Io ho visto rovinare un grande, importantissimo quadro di Sebastiano del Piombo da un restauratore che in partenza era un dentista. Costui rovinò in maniera irreparabile il ritratto di *Cristoforo Colombo* di Sebastiano, quadro appartenuto al duca di Talleyrand e che oggi si trova al Metropolitan Museum di New York. Io

10. Antonello da Messina, Salvator Mundi. Londra, National Gallery.

mi raccomandai ripetutamente di non toccare quel quadro, ma purtroppo non ci fu nulla da fare, perché l'ex-dentista aveva bisogno di lavoro. Accadde alla fine degli anni '50. Basta un soffio a distruggere certi pittori, soprattutto quelli del Cinquecento, che eseguivano i loro dipinti non con una pittura spessa, come è il caso dei Veneziani, ma con delle velature di una frazione di millimetro, come è il caso di Pontormo, di Rosso Fiorentino, ma soprattutto di Fra' Bartolomeo e di Mariotto Albertinelli. Una volta che sono stati rovinati, non c'è più nulla da fare per ripararli.

Lo stesso accade con le statue. Molte statue esposte all'aperto, trovate sottoterra, macchiate, sono state lavate con l'acido muriatico, sostanza che continua a corrodere nei secoli: questi marmi hanno completamente perso la loro patina originale. Se una statua lavata con l'acido muriatico anche mezzo secolo fa viene toccata oggi con la punta della lingua immediatamente si percepisce il sapore dell'acido: vuol dire che la sostanza corrosiva continua ad agire e impedisce il formarsi di una nuova patina.

C'è poi una cosa gravissima abituale nel passato. Fino all'inizio del secolo XIX le sculture antiche quando venivano scoperte, corrose e mutilate, oltre a venire completate (è il caso, per esempio, dell'Apollo del Belvedere che riebbe le sue mani), venivano anche lisciate. Si sottoponeva l'epidermide a una rilavorazione che alterava completamente i caratteri delle statue, al punto che oggi non sappiamo se si tratti di originali greci o di copie romane perché, tutte quante, finivano per avere la stessa epidermide. In gran parte dei musei, tipo i Musei Vaticani, il Louvre, o le antiche collezioni raccolte prima del secolo XIX, vi sono sculture antiche che sono state lavorate e hanno una nuova pelle. In certi casi, poi, le sculture sono state completate anche da grandi artisti. I marmi del tempio di Atena «Afea» di Egina, nella Glittoteca di Monaco, furono restaurati da Thorvaldsen. Questi restauri oggi sono stati spesso rimossi, ma, secondo me, è un errore. Una volta che la statua è restaurata, e la scultura è nota nel suo aspetto «completato», è una follia togliere il restauro anche perché, per eseguirlo, questi frammenti venivano ulteriormente amputati e lisciati. Oggi le statue del tempio di Egina a Monaco, senza il restauro del Thorvaldsen, sono dei monconi penosi. Il primo che si rifiutò di restaurare capolavori classici fu il Canova, al quale fu chiesto di completare le statue del Partenone portate a Londra da Lord Elgin. Canova si dichiarò incapace di eseguire quel lavoro e consigliò di lasciarle stare. Per fortuna. Altrimenti avremmo anche i marmi del Partenone completati, restaurati, lisciati.

Ma, per tornare alle varie interpretazioni della figura di Cristo, vediamo un'altra opera di Antonello da Messina nel quale il Cristo assume, con questa straordinaria smorfia, addirittura un aspetto che oggi si definirebbe mafioso. È un'opera giovanile ancora ignota alla letteratura artistica. È un dipinto a due facce: sul retro vi è un finissimo paesaggio (che conferma la datazione al periodo giovanile del pittore) con una figura di santo, cioè Gerolamo, in ginocchio, completamente rovinata. Ma mentre il paesaggio è conservatissimo, la figura è devastata. Come si spiega? Questo dipinto veniva certamente custodito dentro una piccola borsa di cuoio (quel tipo di cuoio chiamato *cuir bouilli* o *cuir cuit*,

11-12

11-12. Antonello da Messina, Cristo e (sul retro) San Gerolamo. New York, Collezione privata.

cuoio cotto o bollito, che veniva poi solidificato e impresso con decorazioni): era quindi un quadro da portarsi in viaggio. Il proprietario era devoto a san Gerolamo e, baciandolo di continuo, per anni e anni, ne ha distrutto la figura.

Il caso è molto simile a quello di un quadro che, fino agli inizi dell'Ottocento, si trovava nel Monastero degli Angeli a Rimini, e oggi si trova in un museo di Miami nella Florida. Anche in questo quadro la superficie è in ottime condizioni, ma la testa della Vergine manca completamente. Una fonte della metà del Settecento, il cardinal Garampi, descrivendo questo quadro sottolinea che, appunto, era sciupato dal «succidume dei baci»: le suore del monastero, baciando continuamente lo stesso particolare, l'hanno guastato. Qualcosa di analogo è accaduto alla famosa statua in bronzo di San Pietro, nella Basilica di
13 San Pietro in Vaticano a Roma, statua che nei millenni continuamente baciata e toccata nello stesso punto (cioè sul piede destro che avanza) ha questo particolare addirittura corroso. E, ancora, è come la famosa colonna nel Santuario di San Giacomo di Compostella in Spagna, dove per secoli e secoli avendo i pellegrini toccato con la mano lo stesso punto della colonna, le cinque dita hanno formato cinque scanalature, e la pietra in quel punto sembra una radice. Ma non venne scolpita così: è stata l'usura, la consunzione dovuta a milioni e milioni di dita devote.

Tornando al quadro a due facce di Antonello da Messina, la tavoletta (dello spessore di tre o quattro millimetri) è talmente sottile che dividerla in due significherebbe rovinare sia la faccia anteriore sia quella posteriore. In molti altri casi, però, lo spessore del legno consente la divisione fra le due facce. Questo procedimento è stato effettuato molto spesso nei così detti deschi «da parto». Erano vassoi dipinti nella parte anteriore e nella parte posteriore, in uso a Firenze nel Tre e Quattrocento, e servivano a portare il primo brodo alla puerpera.

Per tornare alla conservazione dei quadri, parliamo ora di un enorme dipinto, di tema cristologico, eseguito da Sebastiano del Piombo fra il 1517 e il 1519.
14 È la *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta per la Cattedrale di Narbonne e oggi nella National Gallery di Londra. Le condizioni sono buone, ma non ottime perché il dipinto è stato trasportato da tavola a tela. Questo genere di trasporto si rende necessario quando il supporto ligneo è in condizioni di tale fatiscenza (per umidità, per i tarli, perché il legno è male preparato) da pregiudicare la conservazione del dipinto stesso. Non è un'operazione difficile, e oggi esistono tecnici bravissimi. Purtroppo moltissimi quadri trafugati dall'Italia dopo la Rivoluzione francese, e portati a Parigi dalle truppe francesi per il Musée Napoléon, subirono trasporti di colore da tavola a tela in modo molto affrettato. Tra questi, alcuni grandi capolavori sottratti agli Stati Pontifici, come la *Madonna di Foligno* e la *Trasfigurazione* di Raffaello. Questi quadri, e molti altri, furono danneggiati in modo irreparabile, sia dal trasloco su carri verso la Francia sia per l'incompetente trasporto da tavola a tela.

Tornando al dipinto di Sebastiano del Piombo, in mezzo alla scena evangelica si ravvisano anche diversi ritratti, certamente dei committenti e dei loro amici. Ma questo quadro rappresenta soltanto la resurrezione di Lazzaro? È semplicemente un'immagine che allude alla resurrezione dei morti, oppure ha altri

13. Arte romana del v secolo d.C., San Pietro. Roma, Basilica di San Pietro.

14. Sebastiano del Piombo, Resurrezione di Lazzaro. Londra, National Gallery.

connotati? Si può affermare che si tratta di un quadro ideologicamente molto complicato come, del resto, tutte le opere di Sebastiano del Piombo, artista che, più lo si studia, più lo si scopre in rapporto con certe tendenze riformistiche della Chiesa cattolica (manifestatesi nella prima metà del Cinquecento a Roma) e che furono, poi, soffocate dalla Controriforma. Si trova sempre, Sebastiano, in rapporto con persone che, al momento della Controriforma, ebbero delle noie; o lo si incontra in luoghi che furono poi considerati sospetti. Per esempio, è stato in rapporto con Vittoria Colonna; uno dei suoi capolavori venne dipinto per Viterbo, dove passò anche Juan de Valdés, il riformatore spagnolo; pare fosse in relazioni strette con Piero Carnesecchi, che fu poi arso sul rogo dall'Inquisizione. Sappiamo che alcuni cardinali, che si servirono dell'opera di Sebastiano, ebbero non pochi fastidi durante il Concilio di Trento. Probabilmente era lui stesso un pittore di intenzioni riformistiche. Non bisogna infatti credere che l'Italia e la Spagna, paesi nei quali poi prevalse il Concilio tridentino, non abbiano avuto forti spinte nella stessa direzione verso cui era avviata, nel Nord, la riforma protestante. Ma mentre nell'Europa settentrionale il protestantesimo ha portato alla divisione in infinite sette e innumerevoli varietà confessionali, nel Sud ha prevalso una tradizione sostanzialmente ortodossa che tuttavia non esclude, in una prima fase, forti spinte in senso riformistico. Anzi, c'è chi sostiene che il Concilio di Trento, convogliando quelle spinte, non abbia altro significato che quello della riforma in senso cattolico, in senso meridionale, romano.

Quali possono essere i connotati di questo dipinto di Sebastiano del Piombo? Nel fondo si vede una città che allude a Roma, ai suoi edifici, ai suoi monumenti. C'è anche un fiume simile al Tevere, attraversato da un ponte: e tutto appare degradato, avvilito. Il gruppo delle lavandaie sulla riva parrebbe significare che la nobiltà della città imperiale è stata rovinata, insudiciata. C'è quasi un invito a fare risorgere la città, così come Cristo fa risorgere Lazzaro. Una specie di protesta, insomma, espressa in chiave simbolica. È probabile che ci siano, in Sebastiano del Piombo, temi religiosi non ancora enucleati o ravvisati; forse è troppo presto perché essi possano essere riconosciuti, studiati e affrontati in tutte le loro implicazioni.

Tutti i temi, infatti, e tutte le opere d'arte, devono trovare il momento giusto per essere intuiti, letti e interpretati in modo adeguato. D'altronde, noi viviamo in un continuo mutamento. Il nostro mondo cambia continuamente: cambia perfino il modo con cui, per esempio, noi percepiamo i colori. Il colore che noi vediamo oggi non è più quello che vedevano gli antichi.

I romani avevano una grande sensibilità per il bianco e per il nero. Il loro vocabolario possedeva due parole per indicare il bianco: *candidus* e *albus. Candidus* è il bianco scintillante, quello della neve; *albus*, invece, è il bianco che non riflette, quello del guscio d'uovo. «Ad gallinas albas» («Alle galline dalle penne bianche») era il nome di una villa imperiale. Noi diciamo, semplicemente, che la neve è bianca e le uova sono bianche. Anche il nero veniva specificato, dai romani, con due parole: *niger*, che è il nero lucido di certe pietre (come il «Lapis Niger», l'enorme lastra nera sotto la quale, nel Foro Romano, era si-

tuata la cosiddetta tomba di Romolo; o l'ossidiana, che veniva definita *nigra*); e *ater*, che è il nero spento, inerte, del carbone (con *ater* viene sempre indicata, dai romani, la regione infernale perché, nell'inferno, non c'è riflesso).

I romani, dunque, possedevano un tipo di sensibilità che noi, oggi, non abbiamo più. Così come, leggendo i testi greci, si ha molto spesso il sospetto che il verde non venisse percepito come un colore diverso dall'azzurro, ma venisse interpretato solo come una sfumatura dell'azzurro. È in epoca più tarda che s'incomincia a distinguere fra verde e azzurro. E, addirittura, nella lingua di alcune culture dell'Asia centrale certi colori mancano del tutto. Se ne può dedurre che certi colori non sono percepiti non per delle ragioni fisiologiche, ma proprio per delle ragioni culturali.

Ma, per non andar tanto lontano, pensiamo ai colori della moda. Colori di abiti, solo di vent'anni fa, rivisti, sorprendono per la loro incongruenza: ci lasciano sconcertati, perché la nostra sensibilità cromatica non è più la stessa. Ci sono, poi, colori che entrano nell'arte gradatamente. Io sfido chiunque a trovare, nei dipinti anteriori al 1875, il viola dei glicini. Il color glicine appare, nei prodotti figurativi, soltanto con gli impressionisti: Monet o Renoir, per esempio. In Italia lo si ritrova nei quadri di Armando Spadini. È anche vero che la pianta del glicine è stata importata dalla Cina intorno alla fine dell'Ottocento; ma resta il fatto che quel tipo di violetto non si era mai visto nei quadri antichi. Anche certi gialli non esistono nell'arte prima dell'epoca liberty, un periodo che, anche per il suo attento interesse verso il mondo vegetale, ha scoperto e rivelato una quantità straordinaria di colori, di toni, di sfumature.

Così come cambia la nostra sensibilità cromatica, cambia anche il nostro palato. Noi sentiamo i sapori in modo completamente diverso, non dico da come li percepivano gli antichi, ma, più vicini a noi, persino i nostri nonni. Il gusto degli antichi era completamente diverso: i piatti descritti da Apicio, in *De re coquinaria*, sono cose per noi repellenti, immangiabili. Gli antichi avevano basato tutti i loro cibi sul *dulcamara*, l'agrodolce: i sapori erano allo stesso tempo dolci e amari, mielati e salati, stucchevoli e aspri, qualcosa di molto simile alla mostarda di Cremona che è, infatti, una sopravvivenza gastronomica antico-medioevale. In epoca romana tutto era condito con il *garum*, una salsa di intestini di pesce fermentati nell'aceto, che oggi risulta inconcepibile. Come risulterebbe inconcepibile il trattamento riservato alla carne. Non esistendo i frigoriferi, e non essendo disponibili tutto l'anno neve o ghiaccio sufficienti per conservarla, la carne veniva affogata sotto strati di spezie, che, invece, la conservavano per mesi e mesi. A noi, oggi, un sapore simile farebbe orrore; mentre piaceva moltissimo ai contemporanei. Le spezie avevano un'immensa importanza nel mondo antico, nel mondo medioevale, e l'hanno avuta fino a un'epoca non troppo lontana. Il caso di Alarico, re dei visigoti, che saccheggiò Roma nell'anno 410 della nostra era, dimostra quanto le spezie fossero importanti. Per il riscatto della città, accanto ai metalli preziosi, Alarico pretese dei sacchi di pepe. Insomma, la prassi culinaria che ha influenzato il palato e la sensibilità del gusto degli antichi è completamente cambiata ai nostri giorni. Gli stessi sapori della *grande cuisine* del Sei, Sette e Ottocento oggi parrebbero esagerati, com-

pletamente sbilanciati rispetto al nostro gusto. Basta esaminare i menu, interminabili e complicati, del secolo scorso, per accertare che c'è qualcosa in noi di profondamente mutato.

La stessa cosa accade con le opere d'arte. Ogni giorno noi cresciamo, maturiamo, mutiamo, non siamo mai gli stessi. Ci sono epoche artistiche che possono essere intuite, comprese soltanto al momento opportuno: ma il passato è morto per sempre. Quello che è ieri, rimane ieri, non è possibile farlo risorgere. Non ci sarà mai nessuna forza, nessuna credenza, capace di farci comprendere il passato in tutte le sue implicazioni. Pur essendo morto per sempre, ciò che è trascorso ci ha lasciato una gran quantità di connotati, di significati, nelle opere artistiche e nelle opere letterarie, che possiamo rileggere e interpretare. Basta però tener presente che si tratta sempre di una riesumazione, non di una conoscenza totale. Persino musiche, canzoni, giornali di una ventina di anni fa contengono allusioni e connotati che già oggi ci tornano completamente oscuri. Figuriamoci l'abisso che ci separa da opere d'arte complesse e densissime di messaggi come la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano del Piombo, che appartiene al secolo XVI!

Più si conoscono la letteratura e la storia e più possiamo impadronirci del significato di un'opera figurativa. Più vaste sono le nostre conoscenze di un periodo e più è facile penetrare nello spirito dei suoi testi artistici. Ma non bisogna illudersi: molti dei suoi significati essenziali ci sfuggono. Un'enorme quantità di questi significati, e della loro stratificazione culturale, sociale, allegorica, simbolica, va persa definitivamente. Avviene così che ripieghiamo su un finta interpretazione dell'opera d'arte, un surrogato, che consiste in una lettura basata non sull'opera d'arte in se stessa, ma sul come noi vorremmo che fosse. Come accade, di solito, nei rapporti tra le persone: l'unico modo per andare d'accordo è cercare nell'altro quel che già c'è in noi.

Ecco un esempio di come l'errata lettura di un'opera d'arte possa impedire a lungo l'identificazione precisa dell'opera stessa, in questo caso il complesso cui apparteneva il pannello che vi mostro. [15] Dal punto di vista stilistico è subito riconoscibile qui la mano di uno dei più grandi artisti del secolo XV: Piero della Francesca. (Si potrebbe proporre, su di lui, un quiz alla Mike Bongiorno. Qual è l'artista che è morto il 12 ottobre 1492, giorno della scoperta dell'America? Piero della Francesca.) Il dipinto venne acquistato nella seconda metà dell'Ottocento sul mercato milanese da un grande collezionista locale, Gian Giacomo Poldi Pezzoli. Egli, e con lui molti critici e studiosi, hanno a lungo pensato che il santo fosse Tommaso d'Aquino, che le fonti descrivono grasso. Si era anche pensato che l'abito fosse quello dell'ordine domenicano, al quale, appunto, Tommaso apparteneva. Il parapetto dietro la figura fa pensare a una continuità, a una successione di immagini. E la soluzione del problema è venuta quando, circa venticinque anni fa, fu identificato il vero soggetto del dipinto, che non è Tommaso, bensì Nicola da Tolentino. È una rappresentazione non ortodossa di questo santo, perché il sole, qui rappresentato in cielo, viene, secondo l'iconografia tradizionale di san Nicola, rappresentato sul suo petto, e di solito il santo ha in mano un giglio. C'è anche da aggiungere che il volto è, evidente-

15. Piero della Francesca, San Nicola da Tolentino. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

mente, un ritratto; l'abito non è quello di un domenicano, ma quello di un agostiniano, cioè dell'ordine a cui Nicola apparteneva.

Da questa constatazione si è potuto capire che la tavola è parte di un polittico che Piero della Francesca aveva eseguito per la chiesa di Sant'Agostino a Borgo San Sepolcro. Il polittico era composto da una tavola centrale, oggi perduta, che raffigurava una Madonna in trono con Bambino, e aveva ai lati quattro scomparti con santi. Di questi quattro santi è rimasto in Italia solo il San Nicola da Tolentino. Dalla parte destra (la stessa di San Nicola, come indica la posizione del corpo) c'era un San Giovanni, oggi nella collezione Frick di New York. Il San Giovanni era passato da Milano a Vienna (prima di approdare a New York) e apparteneva a un collezionista che lo aveva acquistato negli stessi anni in cui Poldi Pezzoli trovava e comprava il suo San Nicola. Dalla parte opposta, invece, c'erano San Michele Arcangelo, che è alla National Gallery di Londra, e Sant'Agostino; questo, sotto un'errata attribuzione, fu scoperto casualmente anni fa al Museu de Arte Antiga di Lisbona.

L'identificazione del polittico, citato dalle fonti, è sicura, perché nei due pannelli interni, cioè nel San Giovanni e nel San Michele Arcangelo, si vedono alle due estremità inferiori le ultime pieghe del manto della Madonna sugli scalini del trono. Quanto, poi, alla parte centrale del polittico, oggi data per perduta, io non escludo affatto (a meno non sia andata distrutta in una delle grandi catastrofi degli ultimi cento anni) che si trovi ancora, ignorata, in qualche collezione italiana o straniera, forse in Unione Sovietica.

Dove e quando sono avvenute le grandi distruzioni di opere d'arte? Innanzitutto nell'incendio di Madrid, nel 1734, dove andarono alle fiamme molti capolavori della grande opera reale, tra cui la serie dei dodici Cesari di Tiziano, eseguiti per il palazzo ducale di Mantova. Lì ci fu una vera ecatombe. Le altre grandi catastrofi furono la Rivoluzione francese e quella inglese, che distrussero soprattutto le opere d'arte nelle chiese; ma non i quadri più importanti. La Rivoluzione russa non ha distrutto niente. Nel '17 tutto è stato confiscato e lasciato in custodia ai proprietari, a meno che non fossero persone considerate pericolose per il nuovo regime.

Altre grandi distruzioni si sono avute durante la Comune di Parigi: per esempio, l'incendio delle Tuileries. Durante la Prima guerra mondiale non si contano le devastazioni subite dall'Impero austro-ungarico (in Galizia, soprattutto, c'erano moltissime collezioni private), dal Belgio e dalla Francia settentrionale. Catastrofici furono i grandi bombardamenti della Seconda guerra mondiale, che distrussero, fra l'altro, gran parte della Bridgewater House di Londra, con i capolavori di Annibale Carracci; il grande incendio scoppiato nel cuore di Berlino, nel maggio '45, dopo la fine dei combattimenti, che distrusse la Flackturm che conteneva i capolavori del Kaiser Friederich Museum; lo spaventoso bombardamento di Dresda; gli enormi danni ai depositi di Monaco, dell'Accademia Albertina di Torino e di molte altre raccolte pubbliche. Però generalmente, questo va sottolineato, nelle grandi rivoluzioni, a meno che non siano avvenute ecatombi di opere d'arte per ragioni confessionali, come in Inghilterra e all'epoca della Riforma, il patrimonio artistico non ha subito danni considerevoli.

Seconda conversazione

Abbiamo visto, nella prima conversazione, che esistono opere d'arte di grande complessità culturale; questo accade, però, solo in alcuni periodi. Altrove possiamo avere intere civiltà, società, culture che, dal punto di vista figurativo, si esprimono in modo molto abbreviato o addirittura non si esprimono. I loro manufatti, i loro prodotti figurativi giunti fino a noi sono spesso di una sorprendente povertà.

Questo è quanto è accaduto in Europa all'epoca delle grandi migrazioni, tra il III e il IX-X secolo. Durante questo periodo alcune popolazioni che vivevano al di là dei confini settentrionali e orientali dell'Impero romano furono spinte da una forza situata più all'interno, nel cuore dell'Asia (forza che non è ancora ben chiara nelle sue componenti), a spostarsi e a travalicare i confini dell'impero. Prima si trattò soltanto di razzie, molto brevi, del genere di quelle che, d'altronde, si erano già verificate prima della nostra era: già nel I, II e III secolo a.C. abbiamo notizia di queste penetrazioni nella Tracia e nell'Asia Minore. Ma più tardi, nel III, nel IV e nel V secolo dell'era volgare, si trattò proprio di trasmigrazioni di intere popolazioni, le quali, nei primi urti, furono annientate. Poi, a mano a mano che l'Impero d'occidente si indeboliva, queste popolazioni riuscirono a stabilirsi definitivamente sul suo suolo creando addirittura dei regni associati. È il caso dei visigoti, in Spagna; degli ostrogoti, in Italia; dei vandali, nell'Africa del nord.

Non è affatto vero che questi regni associati abbiano devastato o disprezzato la cultura locale. Al contrario, hanno mantenuto, talora addirittura restaurato, le antiche strutture, anche se in certi casi la popolazione romana viveva separata dagli occupanti, come per esempio avvenne con gli ostrogoti. Resta il fatto che gli ultimi restauri dei monumenti dell'antica Roma sono quelli effettuati, all'inizio del VI secolo, da Teodorico, il quale rimise in ordine vari edifici ormai fatiscenti.

Sappiamo, d'altro canto, che durante il regno dei vandali la città di Cartagine, una delle grandi metropoli del mondo antico, non fu assolutamente né devastata, né alterata. Tuttavia l'Impero romano con sede a Costantinopoli, che era un

impero dalla mentalità assolutista e totalitaria, non ammetteva questi regni associati, anche perché, in gran parte di essi, il cristianesimo si era affermato in versione ariana. Dietro questa intolleranza c'era quindi anche un fatto religioso, una specie di spirito di crociata. Così l'imperatore Giustiniano, con una équipe straordinaria di collaboratori tra cui i generali Belisario e Narsete, prima crearono i precedenti diplomatici e poi passarono a un atto di forza con una serie di guerre di riconquista, che distrussero i regni vandalici nel Nord Africa, il regno ostrogoto in Italia, e riconquistarono anche una parte della Penisola Iberica. Questa riconquista segnò veramente la fine della civiltà classica antica. E non parlo tanto dei danni immensi che essa provocò, soprattutto in Italia (la città di Roma, per esempio, non si riprese mai più dalle vicende della guerra gotica: popolazioni decimate, acquedotti tagliati, colture abbandonate, eccetera). In realtà la vittoria di Giustiniano fu catastroficamente effimera, fu una vittoria di Pirro. Una volta ristabilito il sistema assolutista e, soprattutto, il fiscalismo romano, le province dell'Africa settentrionale e del Mediterraneo orientale incominiciarono infatti a sottrarsi al centralismo politico e ideologico dell'impero. Prima con la fronda dei monofisiti, poi con l'Islam.

L'Islam è proprio dovuto al riaffermarsi del totalitarismo dell'Impero romano d'oriente, ed è una vera e propria secessione. La quale, a sua volta, in un primo tempo non ripudia quelli che erano i grandi patrimoni della cultura ellenistico-romana. Anzi, l'Islam è grande proprio quando in esso continua a vivere la tradizione classica. Poi, lentamente, quel che in un primo momento era un fattore di liberazione, come si direbbe oggi, un «fatto di base», cambia aspetto e diventa una struttura vincolante e anche soffocante.

Su questa secessione islamica bisogna insistere, perché essa privò la cultura greco-romana di tre delle quattro grandi metropoli del mondo antico (Roma era già rovinata dalla lunga guerra gotica che l'aveva ridotta un villaggio): Antiochia, Alessandria e Cartagine vennero sottratte per sempre alla civiltà occidentale. Non basta: nel suo momento di maggiore esplosione, l'Islam ebbe una forza tale da passare non solo in Sicilia e nell'Italia meridionale, ma da occupare l'intera Penisola Iberica, spingersi sino al cuore della Francia e, addirittura, attraverso la base di Frassineto in Provenza, fare delle puntate nella zona danubiana e bavarese. L'avanzata dell'Islam è stato uno dei fenomeni più sconvolgenti della storia degli ultimi duemila anni.

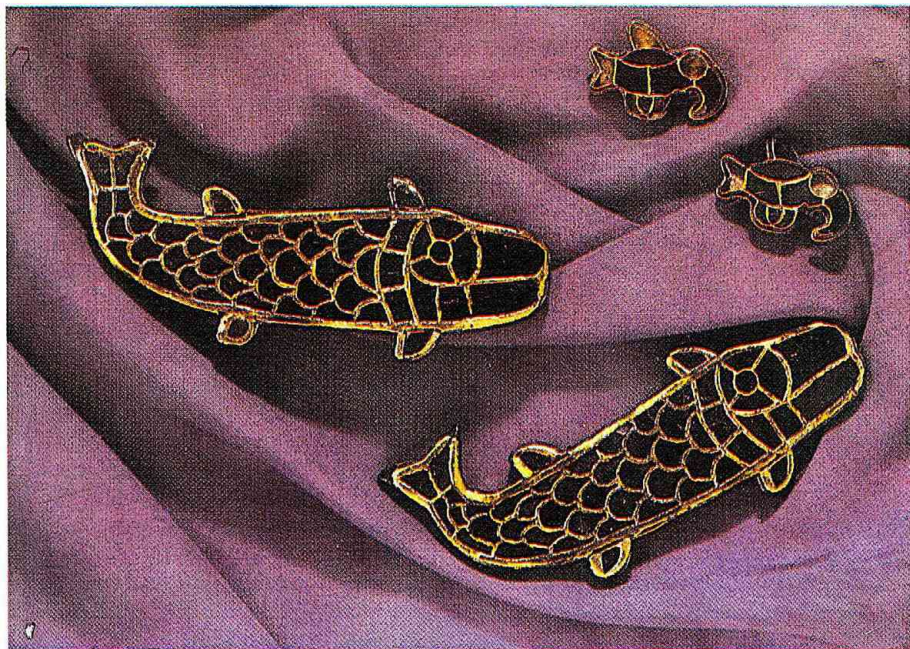
Poi abbiamo un'ondata di riflusso. Gli arabi vengono cacciati dalla Gallia. E ancora, con una lunga serie di guerre, che finirono solo nel 1492, vengono espulsi dalla Penisola Iberica. Devono abbandonare l'Italia meridionale, la Sicilia, e anche Malta. Ciò non toglie che tutta la costa settentrionale dell'Africa è andata così perduta per sempre alla cultura dell'Occidente europeo. Non bisogna dimenticare che questa costa africana fu una delle grandi aree culturali del mondo antico, non solo perché essa comprendeva Alessandria, uno dei centri più importanti della produzione artistica e della quale non sono rimaste in piedi nemmeno le rovine; ma anche perché, durante i primi secoli della nostra era, la zona della Tunisia e dell'Algeria orientale è stata importantissima per il cristianesimo.

Gran parte dei dibattiti, di straordinaria ricchezza, gran parte degli scritti e soprattutto uno dei dottori della Chiesa, Agostino, ebbero la loro sede in questa zona in cui non esiste più eredità viva del passato romano e cristiano. Alcune città furono abbandonate e furono travolte dalle sabbie o, proprio, dall'abbandono, dall'incuria: è il caso di Leptis Magna, di Sabrata, di Bulla Regia, di Sufetula in Tunisia. Altre città, invece, furono rase al suolo per costruire con i materiali di risulta, nuovi agglomerati. La moderna Tunisi è in grande parte costruita con i marmi e con le pietre sottratti ai ruderi dell'antica Cartagine. Non della Cartagine, intendiamoci, distrutta dai romani nel II secolo a.C., ma dell'immensa metropoli di Cartagine fiorita durante l'impero e che, probabilmente, era seconda soltanto a Roma.

Ma, per tornare alle produzioni artistiche dei popoli dell'epoca della migrazione, bisogna subito dire che spesso si tratta di oggetti di formato minimo e quasi sempre dello stesso tipo: piccole croci, spille per appuntarsi mantelli e abiti, oppure oggetti che venivano cuciti o applicati su vesti importanti. Non esiste un'apprezzabile produzione plastica o pittorica dei primi tempi della trasmigazione. Questo vale per tutte le popolazioni di ceppo germanico. Si vedano, come esempio, alcuni oggetti che sono stati trovati in Svizzera, nella necropoli di una di queste popolazioni. Si tratta, probabilmente, di una tribù germanica capitata in quell'area fra il IV e il VI secolo. Gli oggetti consistono in alcuni piccoli pesci d'oro, riempiti di smalto rosso con la tecnica del *cloisonné*. Questa tecnica che, come abbiamo visto nella prima conversazione, è la più evoluta, indica che la tribù aveva già una certa tradizione artigianale. I pesci, poi, sono simboli del cristianesimo, perché in greco la parola «pesce» (ἶχϑύς) è formata dalle iniziali dell'espressione «Gesù Cristo, Figlio di Dio, Salvatore» ('Iησοῦς Χϱιστός Θεοῦ Υιός Σωτῆϱ), e veniva letta e interpretata come un acrostico.

Queste tribù erano cristiane, ma non cristiano-cattoliche: appartenevano alla varietà ariana. Ora sarebbe lungo spiegare in che cosa consiste l'arianesimo; ma bisogna dire che molte tribù germaniche, fra cui gli stessi ostrogoti, erano stati convertiti al cristianesimo ariano dagli alani, popolazione che generalmente è ritenuta germanica, mentre in realtà era di origine iraniana. Gli alani convertirono queste popolazioni germaniche all'arianesimo, e il fatto che popolazioni di cristianesimo ariano penetrassero in territori di cristianesimo, diciamo così, cattolico costituisce un altro degli elementi che contribuirono a creare un grande attrito fra la popolazione indigena, cioè i romani, e gli invasori. Per esempio al tempo di Teodorico c'era una netta separazione tra invasori e indigeni, che ha poi portato nelle arti figurative a curiosi episodi.

Di fronte a queste produzioni ci si chiede come mai questi popoli avessero delle espressioni figurative tanto minute e, diciamo così, secondarie. Una risposta molto facile, anche troppo facile, è quella che si trattava di culture inferiori. In realtà si trattava di culture molto diverse da quella ellenistico-romana con cui venivano in contatto: culture che verosimilmente, anzi certamente, si esprimevano in altri modi.

Queste popolazioni, con ogni probabilità avevano un ricchissimo patrimonio tessile, di cui non ci è pervenuta testimonianza. È probabile che eseguissero

1. Pesci d'oro e smalto rosso del
IV-VI secolo trovati in Svizzera nella
necropoli di una tribù germanica.
Zurigo, Landesmuseum.

composizioni figurative in feltro, come ne sono state trovate di altre popolazioni nomadi in certe tombe della Siberia. È anche possibile che queste genti possedessero un immenso repertorio di musiche e di canti: tutte espressioni effimere, che non sono rimaste. Comunque, è sicuro che queste popolazioni si esprimevano attraverso modi completamente diversi da quelli del mondo grecoromano, mondo essenzialmente figurativo.

Noi, oggi, abbiamo solo una pallida idea di quello che dovevano essere le città grandi e piccole dell'impero nel IV e V secolo, gremite da un'immensa folla di statue in marmo e in bronzo, una quantità di sculture di tutti i tipi. Oltre alle statue (spesso testimoniate anche dalle basi iscritte che recano in alto i buchi per i perni che le sostenevano) bisogna tenere conto dell'immensa quantità di mosaici, di affreschi e di stucchi, che rappresentavano anch'essi la figura umana. Oggi quasi tutte le statue in bronzo sono andate perdute, ce ne rimangono pochissime. Ma quando si pensa che nella sola città di Roma, tra figure equestri e statue singole, ce n'erano migliaia, e che nei grandi edifici pubblici di Alessandria, di Antiochia, di Cartagine, di tutte le altre città minori, le statue si contavano a decine e decine di migliaia, allora ci si rende conto di quanto profonda fosse la frattura fra le popolazioni nomadi che arrivavano e il contesto culturale che trovavano. Erano proprio due mondi differenti. E si comprendono anche le ragioni per cui l'Islam proibisce la rappresentazione della figura umana. La proibisce proprio perché la figura umana riprodotta era il simbolo dell'autorità imperiale alla quale l'Islam si opponeva, e, vietandola, l'Islam reclamava una propria autonomia nei confronti del potere imperiale.

Non bisogna poi trascurare il fatto che questa secessione islamica avviene in un territorio (la regione che va dall'Algeria fino ai confini della Turchia con la Siria) che, dal punto di vista religioso, aveva dato da secoli immense noie al potere imperiale. Tutta la costa pullulava di chiese cristiane, nel momento in cui il cristianesimo era proibito. Quindi, in quel caso, il cristianesimo era una forma di opposizione al paganesimo ufficiale.

Quando il cristianesimo viene tollerato e poi riconosciuto, la zona dell'odierna Tunisia e dell'Algeria orientale comincia a dar vita a eresie e sette: i donatisti, i circoncellioni (questi ultimi addirittura con inaudite reazioni di terrorismo, si direbbe oggi). Soffocata l'eresia donatista, l'agitazione religiosa si estende in tutta una zona, questa volta enorme, che diviene la sede di un'altra eresia, fonte di infiniti problemi per il governo di Costantinopoli: il monofisismo, un'eresia che considerava Cristo dotato di una sola natura, quella divina e non quella umana.

L'eresia monofisita fu combattuta aspramente dagli imperatori di Costantinopoli, ma trovò poi una specie di modus vivendi con le istituzioni ai tempi di Giustiniano e di Teodora. Quest'ultima, donna dotata di una grande mente politica, pare proteggesse i monofisiti. Appena morta Teodora, però, i consiglieri di Giustiniano e i suoi successori si rivolsero contro il monofisismo. Osserviamo che la zona monofisita passerà poi all'Islam. Passaggio che avvenne, sì, sotto la spinta di alcuni guerrieri arabi; ma in realtà si trattò di una passeggiata militare, come si direbbe oggi. Grandi città come Damasco caddero di fronte a

poche centinaia di cavalieri islamici. L'Occidente, Bisanzio, perse così uno dei territori più importanti per la religione cristiana: la Terra Santa. Betlemme, dove era nato Gesù Cristo, e Gerusalemme, dove era stato crocefisso e dove si era svolta grande parte della sua attività, diventarono città islamiche.

Non bisogna però credere (e questo dal punto di vista artistico è molto importante) che l'arrivo dell'Islam significasse la distruzione, l'incendio delle chiese, ecc. Tutt'altro. Abbiamo, per esempio, il caso di Damasco, città in cui uno dei santuari più venerati dalla cristianità, la chiesa dove erano conservate le reliquie di san Giovanni Battista, diventò con qualche modifica quella che è oggi la moschea degli ommiadi. Nella ristrutturazione della chiesa in moschea, fu lo stesso imperatore di Costantinopoli che inviò, a quanto pare, dei mosaicisti, i quali eseguirono finissimi mosaici che rappresentano paesaggi ed edifici (mancano, ovviamente, figure viventi).

D'altra parte, anche la chiesa di Betlemme, costruita da Costantino e rifatta da Giustiniano, non venne distrutta. La chiesa che noi oggi vediamo, conservatissima, è ancora quella di Giustiniano. Dalla quale, soltanto in epoca molto più tarda, alcune lastre di marmo particolarmente preziose che coprivano la parte inferiore delle pareti furono asportate per decorare le moschee locali. La chiesa di Betlemme fu spesso insultata; vi entravano addirittura i cammellieri, per cui a un certo momento la porta, per impedire tali incursioni, fu rimpicciolita. Ma un edificio tanto venerato non venne mai distrutto.

Bisogna ricordare, però, che la civiltà figurativa greco-romana, di cui Alessandria era stata uno dei centri di invenzione e di produzione più rilevanti, era una civiltà aliena e importata per ragioni politiche nell'Africa settentrionale e nel Medio Oriente. Ed è una legge infallibile che la civiltà locale, prima o poi, riprenda sempre il sopravvento su ciò che è stato importato, anche a distanza di secoli, di millenni. C'è sempre un humus che continua la sua attività sotterranea, e che finisce per prevalere. Alessandria, che era stata la sede della più grande biblioteca del mondo greco-romano e del primo museo; che conservava i manoscritti di Aristotele; che aveva dato luogo a scuole di mosaicisti i cui prodotti venivano esportati in tutta l'area mediterranea (i famosi *emblemata* alessandrini); che aveva dato esempi architettonici illustri, imitati poi anche a Roma, all'epoca di Nerone; Alessandria, è oggi una città nella quale sono morte anche le rovine. Non c'è quasi più niente. Eppure, il suo Faro era considerato una delle sette meraviglie del mondo antico. Ma la cultura autoctona ha prevalso e ha finito col soffocare tutto ciò che era stato importato. Lo stesso è accaduto nelle grandi città della costa libica, Sabrata e Leptis Magna, patria dell'imperatore Settimio Severo: il nostro secolo le ha ritrovate non distrutte, ma abbandonate, sotto la sabbia, perché una volta andati via i rappresentanti dell'Impero romano d'oriente era riaffiorata la civiltà dei nomadi della Libia.

A parte le popolazioni nomadi che invasero l'impero, provenienti da nord e da sud, c'è da considerare anche una vastissima zona europea che, prima dell'occupazione romana, possedeva una civiltà figurativa molto ridotta e in qualche area praticamente nulla. Si tratta della regione culturale di origine celtica che si estendeva dagli Appennini fino alle odierne Boemia e Moravia, prendeva

quasi tutta la Gallia e gran parte del Belgio, e aveva trovato le sue espressioni più pure nelle Isole Britanniche.

È da ricordare che, mentre l'isola maggiore fu quasi tutta occupata dai romani fino al Vallo di Adriano, al limite meridionale della Scozia, e diventò la provincia della Britannia, l'altra grande isola, l'Irlanda, non fu mai occupata, nonostante ci fosse un progetto iniziale di cui parla anche Tacito. Così, in Irlanda, la cultura celtica è rimasta allo stato puro fin quasi al Medioevo inoltrato. Si salta direttamente, senza passaggi intermedi, dalla cultura celtica purissima a quella che poi sarà l'arte irlandese medioevale. Come dicevo, restano però sempre vivi ed efficaci i tratti originali della cultura autoctona.

Le produzioni figurative dell'area celtica irlandese dovevano essere molto limitate; si sa, invece, che era una cultura che dava grandissima importanza alla musica, al canto e all'espressione verbale. Anche oggi, andando di sera nei grandi *pubs* di Dublino e delle altre città irlandesi, ci si rende conto che, sotto l'epidermide anglicizzante e occidentale, si trova una cultura che conserva una spiccata tendenza verso la parola. Non dimentichiamo poi che Dublino, in epoca moderna, è la patria di tre fra i più grandi artefici della parola: Oscar Wilde, James Joyce e William B. Yeats.

Nella stessa Inghilterra (la quale era stata per secoli sotto il dominio romano e aveva visto crescere entro i propri confini una grande città come Londinium, oggi Londra — probabilmente costruita su disegno degli ingegneri militari dell'imperatore Claudio e che aveva delle grandi ville, di cui sono stati trovati non pochi avanzi — e delle città importanti, tipo Eboracum, l'odierna York, o delle grandi zone termali, come l'odierna Bath, le cui terme romane sono ancora utilizzate) nella stessa Inghilterra, dicevo, ci si può anche oggi rendere conto dell'immensa differenza che passa tra la zona che è stata romana e quella che non è stata romana.

D'altronde, non appena si varca lo stretto che separa l'Inghilterra dalla Scozia, ci si sente in un altro mondo, in un'altra civiltà, in un'altra area culturale. Questo, nonostante l'Inghilterra meridionale, dopo essersi staccata dall'impero, abbia avuto prima le grandi invasioni dei pitti e degli scotti, cioè delle tribù autoctone che non erano state soggiogate dai romani; poi, durante il Medioevo, le grandi invasioni anglo-sassoni e quella normanna, che hanno completamente cambiato il tessuto sociale. Ma la cultura locale è sempre ancora attiva, è sempre ancora efficace.

In che cosa consisteva, figurativamente? È accaduto che nel v secolo la provincia romana della Britannia si è staccata dall'impero. Non si conoscono molto bene i dettagli di questa secessione; ma è molto probabile che le menti direttive dell'impero, a Roma e a Costantinopoli, si siano rese conto dell'impossibilità di difendere una provincia così lontana senza l'aiuto di una grande flotta che o non esisteva o non era disponibile perché impegnata altrove.

Comunque, appena staccatasi dall'impero, la Britannia si divide in una moltitudine di piccoli stati, con piccoli monarchi, tutti impregnati di cultura locale.

Questi monarchi venivano seppelliti sotto enormi tumuli di pietre assieme ai loro tesori privati, e molto spesso – come poi avrebbero fatto i vichinghi – con

le loro navi. Moltissimi di questi tumuli sono stati saccheggiati e depredati nel corso dei secoli. Abbiamo, a questo proposito, testimonianze del XVII secolo che parlano, appunto, della ricerca accanita di queste montagnole, dove la gente andava a caccia di tesori. Alcuni tumuli sono sfuggiti a questa caccia fino a epoca recente, e si è potuto, così, scavarli e indagarli con metodo scientifico. Un tumulo molto importante, probabilmente quello di un re, venne indagato negli anni '30, a Sutton Hoo, nell'Inghilterra meridionale, e assieme alla nave lignea, in cattivo stato, furono ritrovati, appunto, i tesori privati del re. Tesori che consistono in due tipi di oggetti: gli oggetti depredati, soprattutto argenterie, che erano state razziate lungo le coste settentrionali del continente europeo o erano state ritrovate in ville, in città o in centri abitati della Britannia romana; e i doni spediti dai governatori romani a maggiorenti indigeni.

Le argenterie, in genere, vengono ritrovate a pezzi. Perché se si trattava di bottino, questo veniva diviso tra i vari partecipanti all'incursione, i quali, invece di scambiarsi gli oggetti, preferivano dividerseli rompendoli in parti uguali. Quindi molto spesso si trovano rettangoli d'argento o anche argento e oro, lavorati finemente, che sono appunto gli avanzi di grandi piatti da portata, di grandi servizi da tavola, di grandi oggetti di lusso tagliati a pezzi. Questa usanza fu molto comune sia presso le popolazioni delle Isole Britanniche sia presso i popoli nomadi dell'Europa continentale.

A Dublino, nel Museo Nazionale c'è una quantità di queste argenterie classiche, soprattutto argenterie romane del IV e V del secolo, tutte tagliate a quadratini.

Dello stesso fenomeno, d'altronde, abbiamo tracce anche in Italia. Per esempio, i grandi bronzi che furono trovati negli anni '30 a Carroceto, non lontano da Ancona, sono tagliati a pezzi, e consistono negli avanzi di una serie di gruppi scultorei in bronzo dorato, raffiguranti personaggi virili, femminili e un carro trionfale, che una popolazione di invasori aveva, evidentemente, asportato da un edificio pubblico romano. Alcuni sospettano persino che questo edificio sia l'Arco di Traiano ad Ancona; ma è più probabile che si tratti del monumento commemorativo d'una città dell'Italia centrale.

Queste statue grandissime, pesantissime, anche se non di eccelsa fattura, erano state letteralmente fatte a pezzi. Alcune sono state recuperate quasi al completo; ad altre mancano delle parti che, evidentemente, nella divisione del bottino, sono toccate a qualcuno che le ha portate altrove.

Accanto a questi reperti di origine classica, cioè di origine mediterranea o romana, il sepolcro di Sutton Hoo e gli altri tumuli hanno rivelato oggetti di fattura locale. Si tratta, in genere, di piccole cose eseguite in metallo e smalto, piccole decorazioni di utensili, non molto fini, assai spesso, anche se molto elaborate. Però accanto a questi oggetti secondari ce ne sono alcuni di altissimo valore estetico.

2

C'è per esempio un fermaglio in smalto a colori vivacissimi, con una stilizzazione di eccezionale coerenza formale, nella quale sono già in nuce quelli che saranno, poi, i primi principi della miniatura irlandese medioevale. Però non è detto che questi manufatti siano stati prodotti sul luogo, perché sappiamo che nell'Europa centrale e settentrionale esisteva già, nell'alto Medioevo e, prima

2. Fermaglio in smalto trovato nel sepolcro di Sutton Hoo. Londra, British Museum.

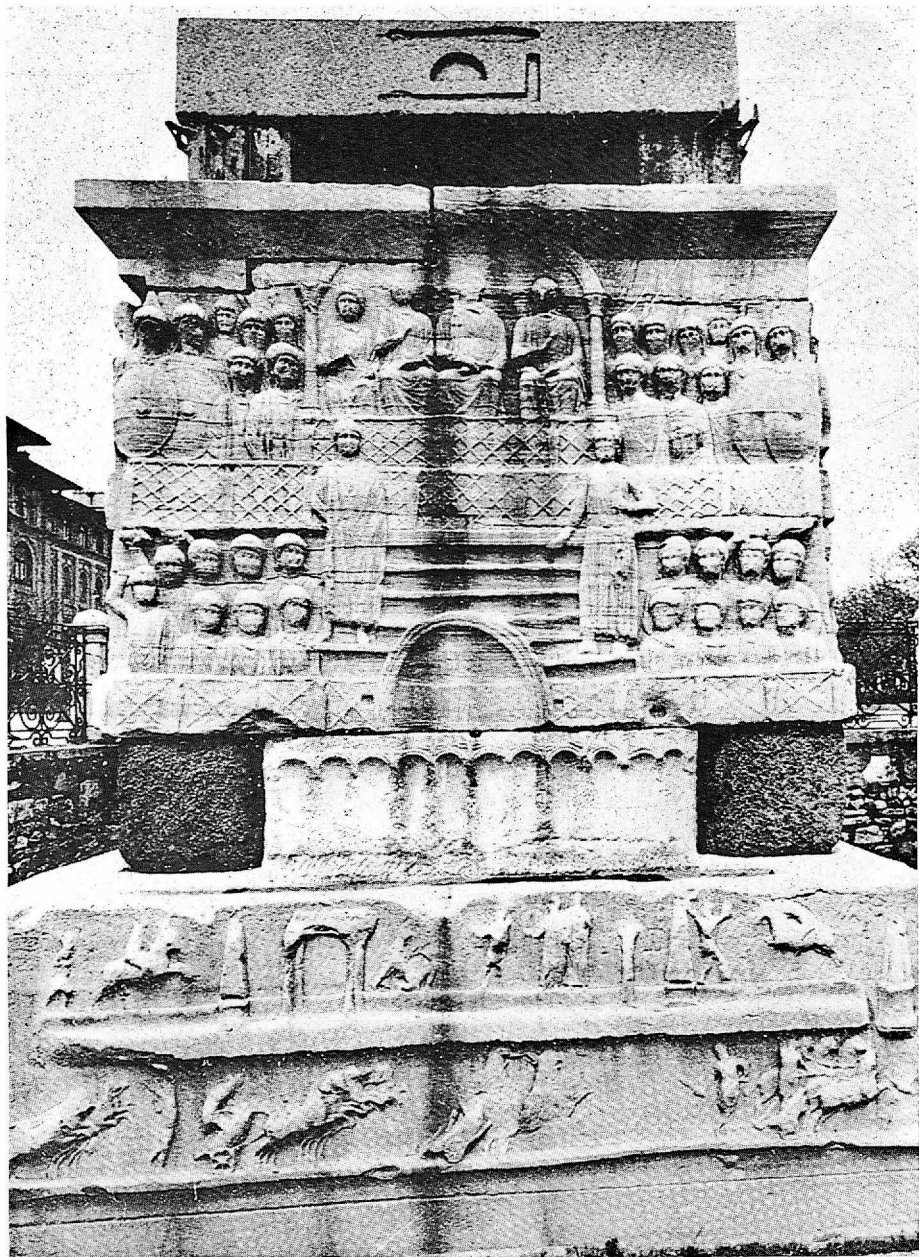
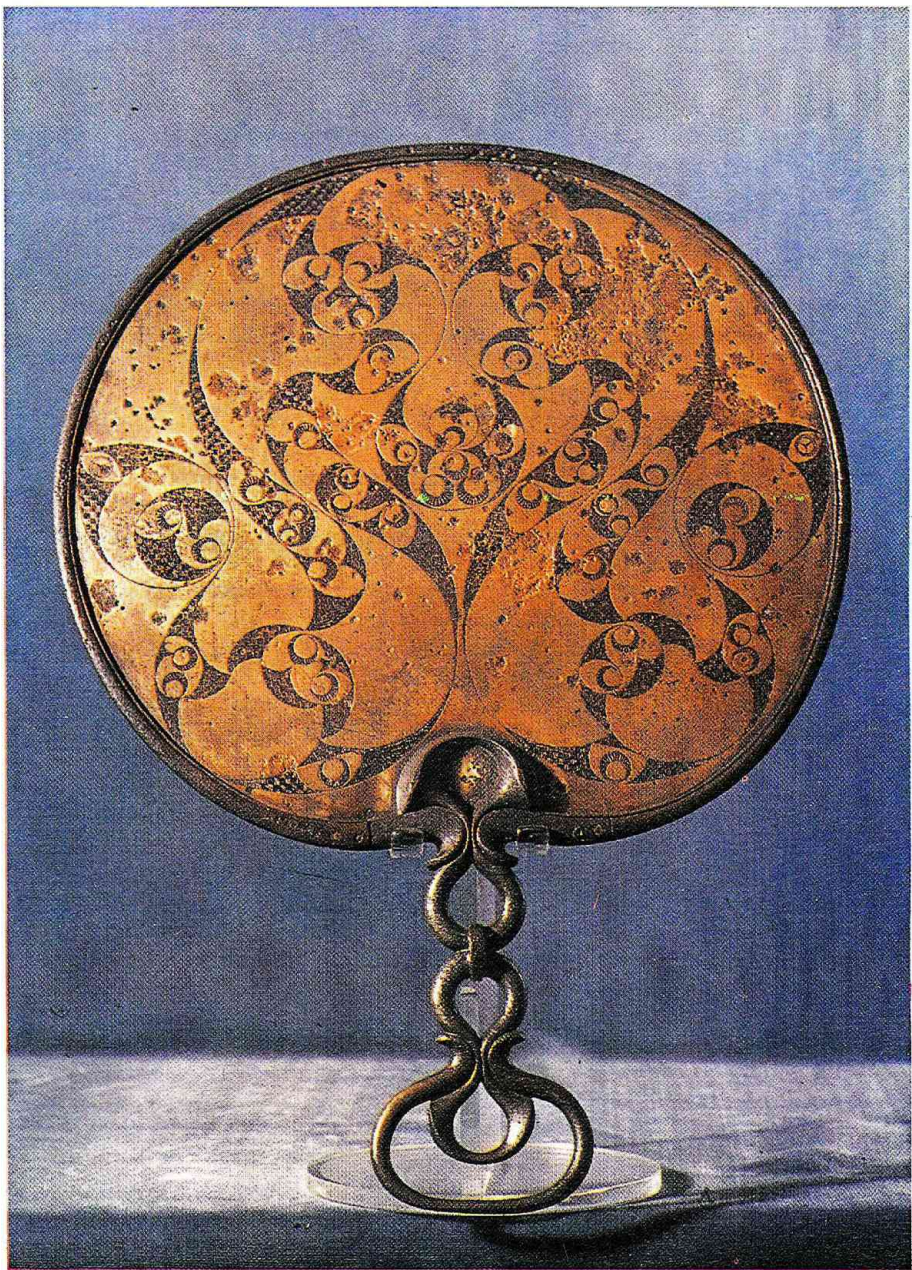
ancora, nell'epoca classica, una fittissima rete commerciale di scambi, di cui abbiamo peraltro un'idea molto vaga.

Faccio un esempio: nelle tombe vichinghe relativamente più recenti è stato trovato vicino a Oslo, un secchiello di legno decorato, con manico metallico, e con smalti sicuramente eseguiti in Irlanda. C'era quindi un traffico di smalto fra l'Irlanda e quella che è la moderna Norvegia.

Un altro esempio. Noi sappiamo da fonti letterarie romane e da ritrovamenti archeologici che molti mercanti romani si erano stabiliti lungo la costa baltica (quella che oggi è la Prussia orientale, la Pomerania, intorno a Stettino e a Danzica) dove veniva trovata l'ambra. L'ambra, ricercatissima dai romani che anche la lavoravano, veniva acquistata e spedita nel Mediterraneo lungo una strada che terminava ad Aquileia. Era, insomma, un grandissimo traffico.

Abbiamo poi le prove, sia scritte sia archeologiche, che mercanti, nati nel bacino mediterraneo, si avventurarono, con i rudimentali mezzi di allora, in territori del mondo nordico di cui avevano scarsissime conoscenze e che noi mai supporremmo potessero frequentare. Durante tutto il Medioevo c'è stato questo continuo scambio commerciale. D'altronde, bisogna riflettere su una cosa: per secoli, la guardia personale dell'imperatore romano a Costantinopoli fu formata da soldati che venivano dall'Islanda. Periodicamente, un contingente partiva dall'Islanda, attraversava il mare del Nord, sbarcava in quella che oggi è la Norvegia, attraversava la penisola Scandinava, s'imbarcava, attraversava il mar Baltico e scendeva a Costantinopoli attraversando l'odierna Bielorussia. Viaggio quasi inconcepibile, se si riflette su quali fossero i mezzi di trasporto dell'epoca, e quindi sui pericoli a cui si andava inevitabilmente incontro. Che, però, la guardia del corpo dell'imperatore, già nel IV e al principio del V secolo, fosse formata da soldati venuti dal Nord è confermato dai rilievi della base dell'obelisco di Teodosio, nell'ippodromo di Costantinopoli, dove notiamo che il palco imperiale è guardato da soldati con lunghe chiome, evidentemente bionde, che sono inequivocabilmente di origine nordica. Potrei anche alludere, a questo proposito, ad alcuni straordinari mosaici, databili al III o IV secolo, ritrovati in Tunisia, in quella che fu una delle grandi metropoli del mondo tardoantico e che poi, sparita quasi completamente, è oggi la piccola città di Susa. Fra le scarse rovine di Adrumetum sono stati trovati grandi mosaici pavimentali, alcuni dei quali mostrano i custodi delle fiere del circo, oppure i bestiari, cioè coloro che nel circo erano destinati a combattere contro le belve feroci: il tipo fisico a cui appartengono è inequivocabilmente di origine germanica; anzi, ancora più nordica.

D'altronde, questo grande traffico commerciale non è mai venuto meno. Secondo alcuni storici, forse solo la rottura con l'Islam ha spezzato la rete commerciale del bacino mediterraneo; ma i rapporti fra l'Impero romano e il Nord sono continuati per tutto il Medioevo. Per esempio, la città di Costantinopoli, e il governo costantinopolitano, guadagnavano molto con un grande traffico di reliquie sacre che, con la conversione del Centro e del Nord Europa, venivano vendute ai popoli acculturati.

Tornando al tesoro di Sutton Hoo e ai tesori affini, ho già detto che accan-

3. Rilievi alla base dell'obelisco di Teodosio, nell'ippodromo di Costantinopoli.

4. Specchio celtico trovato nel sepolcro di Sutton Hoo. Londra, British Museum.

to a oggetti minori se ne sono trovati altri di ben diversa levatura estetica.
Eccone uno eccezionale: è uno specchio eseguito con una faccia liscia, di metallo naturalmente, che rifletteva e in cui la persona poteva specchiarsi, e con il retro decorato, come gli specchi etruschi. Gli specchi etruschi erano decorati a graffiti, con figure di derivazione ellenica. Questo specchio, invece, di cultura celtica, è coperto da un motivo astratto di eccezionale sostenutezza formale, di qualità superba. È inutile che io stia a rilevare la perfetta coerenza stilistica di ogni minimo particolare; tutto è costruito con la medesima sostanza fantastica e con lo stesso rigore formale. A prima vista, il motivo che decora questo specchio può apparire un ghirigoro e basta; ma in realtà è sostenuto da precedenti culturali estremamente complessi. Il risultato finale è quella finta semplicità, tipica dei grandi capolavori.

Quando un'opera d'arte esce dalla norma e si avvicina all'assoluto accade che possa fare l'effetto di qualcosa di semplificato, perfino di rozzo. È quello che molti incompetenti non riescono a capire, per esempio, nei disegni di Raffaello che, a prima vista, possono sembrare semplicemente degli schizzi gettati sulla carta senza un'adeguata preparazione. In realtà, si tratta della finta semplicità, della finta povertà di ciò che è estremamente elaborato. È quello che accade anche per certa musica di Verdi che a chi non è ben preparato all'ascolto può fare l'effetto della canzonetta popolare. Persino certi versi di Dante possono fare questo effetto.

Questa, naturalmente, è la reazione delle persone non preparate; ma è anche la reazione di molti intellettuali di professione, molti critici di professione, i quali preferiscono le cose oscure. Esiste, infatti, ai nostri giorni una certa sottocultura, che preferisce alla semplicità ciò che è involuto, oscuro, ciò che ha bisogno dell'esegeta di professione. Quel che viene compreso dalle masse irrita questi intellettuali, che vivono proprio dell'ignoranza del pubblico e dell'oscurità dei testi, perché finisce col togliere loro il lavoro.

Di questo specchio, dunque, bisogna sottolineare di nuovo la straordinaria coerenza formale. È stato eseguito probabilmente intorno agli anni quaranta-cinquanta della nostra era, e non è escluso che sia di manifattura irlandese, e che sia capitato in Britannia per ragioni che a noi sfuggono. Quest'oggetto è uno dei più significativi e dei più perfetti rimasti dalla cultura celtica che, come si è già detto, non era limitata soltanto alle Isole Britanniche, ma occupava quasi tutto il territorio dell'odierna Francia, gran parte del Belgio e scendeva fino a toccare l'area ceca, quella che è l'attuale Boemia. Comprendeva anche la Slovenia e, per quello che riguarda l'Italia, occupava tutta la valle del Po tra le Alpi e gli Appennini.

Sarebbe interessante sapere come si esprimessero queste popolazioni celtiche, quale fosse il loro linguaggio, quale fosse la loro musica; ma purtroppo a questo riguardo non sappiamo assolutamente nulla. Non era sicuramente una cultura scritta. Non abbiamo iscrizioni celtiche o libri celtici. Abbiamo dei canti molto più tardi, che ci vengono dall'Irlanda, ma che non possono essere presi come esempio. Le poche notizie che abbiamo sulla società celtica sono notizie che provengono quasi tutte da fonte romana, da Giulio Cesare, una fonte mol-

to interessata, tendenziosa, che vanno quindi prese cum grano salis.

D'altronde, è il caso qui di ripetere che sono esistite culture alle quali era estranea l'espressione figurativa, ma che si sono manifestate in altri modi: fra questi la cucina, la preparazione dei cibi, può avere un ruolo primario. A volte può essere significativa la sola ricetta di un cibo. Ma la preparazione dei dolci, come accadde nell'Italia barocca, ha costituito un fatto artistico di prim'ordine.

Sappiamo da fonti, e anche da incisioni, che grandi artisti, come Gian Lorenzo Bernini, si sono dedicati alla fattura di dolci monumentali per l'aristocrazia romana. Queste opere erano fatte in gelatina, in panna montata, in creme di vario colore e solidità. Tali produzioni dovevano essere estremamente libere, capricciose, perché è molto più facile modellare in gelatina che non in creta o, addirittura, in marmo. Nella preparazione dei dolci manca quella ostilità quella refrattarietà di una materia come il marmo, per esempio, che appunto impedisce di esprimersi con la fantasia sbrigliata con cui si possono produrre opere effimere.

Non vorrei arrivare, adesso, al paradosso di esaltare una produzione tutto sommato marginale a scapito di quella che era la produzione principale. Né vorrei cadere nel ridicolo di chi cita opere effimere come se fossero sullo stesso piano delle opere monumentali, come è accaduto, per esempio, a uno degli estensori dell'Enciclopedia Italiana Treccani che, sotto la voce Michelangelo, fra le opere perdute del sommo artista cita una statua di neve fatta per gioco quando era un ragazzo.

Ci sono, poi, molte altre aree culturali nelle quali manca una produzione figurativa. Caso tipico è quello della Sardegna. Se noi esaminiamo i testi pittorici e plastici della Sardegna dal milleduecento fino a oggi ci accorgiamo che nei primi tempi la scultura è importata da Pisa. Nel Trecento abbiamo pochi quadri che vengono dall'area napoletana. Per il Quattrocento abbiamo opere che, nella zona orientale, vengono dall'Italia centrale, mentre nella zona occidentale sono soprattutto legate alla Spagna e alla Catalogna. Poi, nel Cinquecento, abbiamo un grande pittore: Michele Cávaro, di cui, per l'usura del tempo e per la negligenza di chi le custodiva, sono sopravvissute purtroppo solo poche opere. Il Cávaro è soprattutto legato alla cultura romana-napoletana di Polidoro da Caravaggio. Nel Sei e nel Settecento ci sono moltissimi testi pittorici anche importanti (finora né riconosciuti, né pubblicati), che sono importati soprattutto dall'area romana.

Il Cávaro, legato alla cultura romana-napoletana, può essere considerato sardo? Culturalmente, direi di no. Un pittore, per essere considerato appartenente a una cultura definita deve avere, di quella cultura, i precedenti, deve discenderne e creare, a sua volta, una discendenza, cosa che non accade al Cávaro. Io lo considero un pittore di area romana-napoletana. Anzi, soprattutto napoletana. Allo stesso modo, mi rifiuto di considerare il Modigliani più celebre come appartenente alla scuola italiana. Modigliani ha i suoi precedenti, e i suoi discendenti, a Parigi. Appartiene, inequivocabilmente, alla scuola di Parigi.

Ma possiamo, con questo, scartare la Sardegna dalle aree di produzione cul-

5. Stoffa copta. Parigi, Museo del Louvre.

6. Stoffa copta. Parigi, Museo del Louvre.

turale figurativa? No. La Sardegna ha avuto una straordinaria produzione del pane, con mille forme diverse, mille invenzioni, di cui alcune molto intelligenti, molto acute. Forme che, adesso, cominciano a essere oggetto di raccolta e di esame. La Sardegna ha anche un altro campo nel quale si è manifestata la sua produzione artistica, ed è quello dei canti popolari.

Si tratta, dunque, di varie forme della produzione artistica e non tutte si esplicano con i parametri della grande arte: la grande architettura, la grande pittura, la grande scultura.

Ma per tornare all'area celtica bisogna dire che dopo la fine dell'Impero romano e, dunque, dell'acculturazione ellenistico-romana, in molte altre aree dell'impero sono risorte forme espressive che, puntando alla dissoluzione del naturalismo ellenistico-romano, restauravano i modelli astratti. Una di queste aree è l'area copta, nota soprattutto per le sue stoffe.

Innanzitutto l'area copta è un'area popolare dell'alto Egitto, lontana dalla costa mediterranea. In quest'area (che ha un clima umido lungo le sponde del Nilo, ma molto secco all'interno, vicino al deserto) si sono conservati moltissimi sepolcri in cui i cadaveri erano avvolti in lenzuoli dai bordi ricamati o, addirittura, in lenzuoli completamente ricamati. Un'enorme quantità di queste stoffe sono state ritrovate negli ultimi cento anni e sono oggi divise fra vari musei.

Ce n'è una che appartiene al museo del Louvre e che rappresenta il motivo di Giona (lo stesso che abbiamo già visto in un contesto diverso), Giona che si sveglia sotto un pergolato con la zucca o con il cetriolo (abbiamo visto che l'una è l'equivalente dell'altro), dopo essere stato tre giorni nel ventre della balena. È evidente che chi si faceva seppellire in un lenzuolo funebre con questo tema (ricordate, però: in un primo tempo, la storia di Giona non alludeva tanto alla Resurrezione, quanto alla Divina Provvidenza), doveva essere di religione cristiana. Si rileva qui come, rispetto ai modelli che sicuramente avevano tramandato questo motivo fino all'area egiziana, tutto tende verso l'astrazione, verso una descrizione non realistica, non naturalistica.

Un'altra stoffa copta, anch'essa del Museo del Louvre e databile, credo, al V secolo, rappresenta una figura femminile, apparentemente una danzatrice. Tuttavia la figura è provvista di nimbo, quindi non è da escludere che essa pure abbia un valore sacro. Anche qui notiamo come il motivo di partenza è ellenistico; ma il punto di arrivo è simmetricamente opposto a quella che era la figuratività ellenistico-romana. Quest'arte copta rappresenta proprio la sclerotizzazione e la tendenza all'astrazione di una propaggine dell'arte grecoromana.

C'è da dire, poi, che l'arte copta resiste anche dopo la conversione dell'Egitto all'Islam, e continua a essere l'arte delle popolazioni rimaste cristiane. Anzi, è ancora viva: oggi l'arte abissina è l'ultima propaggine di quella che era l'arte copta nell'antico Egitto.

Abbiamo innumerevoli passaggi tra l'arte copta e l'arte abissina, e moltissimi temi iconografici e stilistici presenti ancora oggi nell'Abissinia, soprattutto a livello popolare, derivano appunto da questi motivi già operosi nel V, VI secolo. Ma dobbiamo dire che sebbene questa tendenza verso l'astrazione si manifesti

più o meno in tutte le zone periferiche dell'impero al tramonto del mondo antico, essa si manifesta, poi, anche al centro dell'impero. Perché quella che noi chiamiamo arte bizantina, non è altro che la sclerotizzazione, la mummificazione dell'eredità classica.

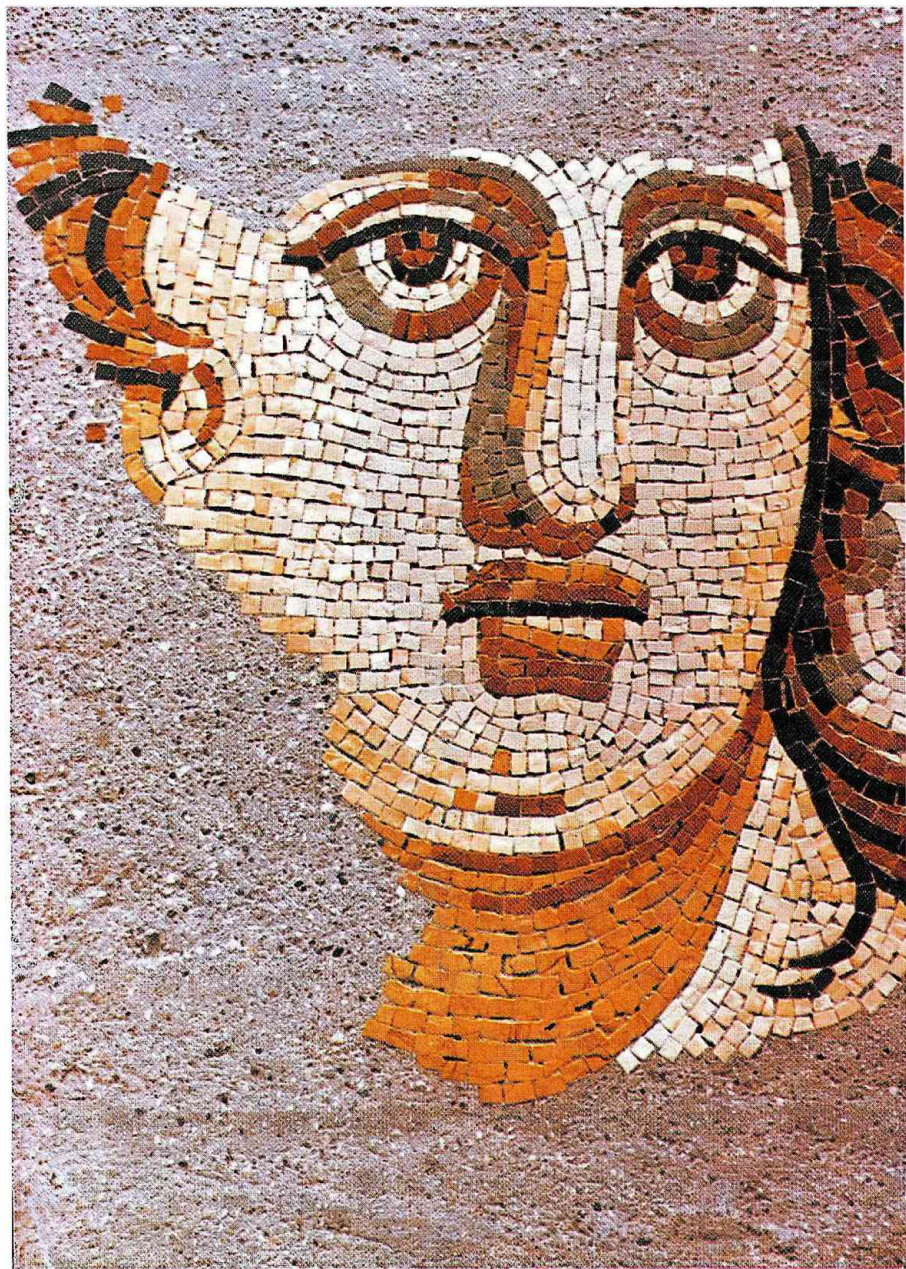
L'arte bizantina, che continua fino alla caduta dell'Impero d'oriente nel 1453, è basata su motivi classici fossilizzati in un certo numero di schemi stilistici e iconografici, gli stessi schemi che, una volta giunti a contatto nel secolo xv con l'Occidente (soprattutto in Italia, a Firenze e a Venezia), risorgeranno, come la Fenice dalle sue ceneri.

È molto probabile che alla fine del mondo antico sia avvenuto un fenomeno che oggi si definirebbe «generazionale», e che il mutamento figurativo sia dovuto non soltanto all'influsso dell'arte nei popoli migratori o al risorgere di culture locali, ma che ci fosse qualcosa già nella stessa cultura greco-romana che favoriva queste tendenze. E, personalmente, io sono convinto che la grande tradizione figurativa greca si stava inaridendo già in epoca ellenistica, e si è poi perpetuata attraverso l'Impero romano senza quella spinta creativa che l'aveva caratterizzata soprattutto nel v secolo a.C.

La stessa tendenza all'astrazione si manifesta anche in Italia. Voglio mostrare ora un dettaglio del grande mosaico pavimentale della Basilica di Aquileia. Noterete subito come in questo elemento figurativo tutto tenda veso una descrizione sommaria delle forme, tutto punti verso l'astratto. 7

Vi mostro un altro dettaglio: è la Vittoria con la palma. La Vittoria deriva senza dubbio dalle vittorie pagane; la palma, però, da elemento della vittoria profana (la palma era rappresentata sugli archi trionfali di Roma in mano alla Vittoria) diventa, ora, la palma del martirio. Lo stesso è per il pane. Non è più il pane che veniva elargito ai poveri dall'Impero romano (impero di elargizioni, di distribuzioni, soprattutto nelle grandi città, Roma ma anche Costantinopoli, dove veniva distribuito gratuitamente il vitto ai poveri, poiché esisteva una immensa fascia di popolazione che viveva in modo parassitario, senza produrre nulla). Il pane, adesso, diventa simbolico: è il pane eucaristico, il pane celeste. 8

Quindi abbiamo da una parte una tendenza verso l'astrazione, dall'altra verso il simbolismo. Piano piano queste due tendenze finiscono per prevalere, e quando si arriva ai così detti secoli bui, cioè il vii e viii secolo, nei quali peraltro pochissimo è stato prodotto, abbiamo un linguaggio figurativo che verte sull'astrazione totale. In tutta l'Europa sono diffusi gli esempi plastici di una curiosissima lingua figurativa internazionale: la lingua degli intrecci. Sono rilievi che rappresentano degli intrecci, rilievi destinati soprattutto agli amboni delle chiese, ai plutei, ai capitelli e che si ritrovano uguali in una zona vastissima che va dalla Gallia del nord fino alla Sicilia, dalla Iugoslavia fino alla Spagna. È un motivo che deriva dagli intrecci delle produzioni figurative delle popolazioni nomadi; ma che trova una grande fioritura in tutta l'Italia.

C'è l'Istituto dell'Alto medioevo, a Spoleto, che sta pubblicando un corpus di questi rilievi, e si rimane sorpresi nel vedere come ovunque essi siano praticamente uguali. Una volta tolti dal loro contesto, non si riesce più a stabi-

7. Dettaglio di mosaico pavimentale (inizio IV *secolo). Basilica di Aquileia.*

8. Vittoria con la palma, dettaglio di mosaico pavimentale (inizio IV *secolo). Basilica di Aquileia.*

lire (se non, forse, analizzando il marmo) in quale area siano stati prodotti.

Da una parte, quindi, in questi secoli abbiamo un linguaggio figurativo puramente astratto e simbolico; dall'altra abbiamo, invece, delle popolazioni che non sapevano più cosa rappresentasse ciò che vedevano intorno a sé. Le città erano ancora in piedi; ma la fine dell'impero fu caratterizzata anche dal tramonto pressoché totale dell'alfabetizzazione. Nessuno sapeva più leggere, nessuno sapeva più che cosa volessero dire le iscrizioni, nessuno sapeva più che cosa rappresentassero le innumerevoli opere d'arte figurative che si vedevano un po' dovunque, sotto forma di rilievi, dipinti, statue, oreficeria. E non c'è da sorprendersi se in una massa già numericamente ridotta, e per di più analfabeta e completamente ignorante, da una parte fiorissero leggende sugli antichi monumenti, dall'altra questi stessi monumenti venissero abbandonati e, una volta deteriorati, venissero distrutti. È un fenomeno, questo, comune a tutto l'Impero occidentale.

Comunque, notate, sia nelle stoffe copte sia nei mosaici di Aquileia, la perfetta coerenza stilistica che pervade ogni particolare, ogni minimo dettaglio. Notate, anche, la totale diversità di linguaggio rispetto a quello figurativo ellenistico-romano.

9 Ora voglio mostrarvi il particolare di un affresco ritrovato a Pompei o a Ercolano, oggi conservato in un piccolo museo americano. Non ci potrebbe essere divario più profondo, abisso più incommensurabile fra le produzioni copte, o il mosaico di Aquileia, e questa forma descrittiva eseguita con un pennello liquido. Noterete anche come nella pittura pompeiana ci sia il tentativo di rendere la profondità spaziale che manca completamente nelle produzioni viste finora.

A proposito di questo affresco pompeiano, vorrei farvi notare che noi non sappiamo quasi niente della pittura antica, perché tutti i grandi testi pittorici celebrati a quei tempi sono andati persi. Non possediamo più né un grande, né un piccolo quadro di coloro che venivano considerati dei grandi artisti. Eppure possiamo affermare che nel mondo greco-romano la pittura era l'arte guida.

Ogni epoca ha una sua arte guida che traina tutte le altre. Non è affatto vero, come generalmente si crede, che nel mondo classico l'arte guida fosse la scultura. Era, invece, la pittura: infatti la scultura, nelle fonti antiche, è sempre interpretata in modi pittorici. Quando Plinio parla della Venere di Cnido di Prassitele, non si dilunga a descrivere i dati plastici della scultura, ma parla dei suoi occhi violetti. Le statue antiche erano ricoperte da una cera colorata, la così detta *ganosis*, che veniva spesso rinnovata, e poteva essere di colori naturalistici o di colori addirittura sfacciati. Quindi il fatto che Plinio citi gli occhi violetti della Venere di Cnido fa pensare che le palpebre della dea fossero dipinte leggermente di viola, e che questa cosa facesse una grande impressione. D'altronde, non solo tutte le sculture, ma anche tutti gli edifici, erano colorati. Lo stesso Partenone conserva ancora delle deboli tracce della policromia originale. Policromia che a noi pare quasi impossibile, quasi assurda, perché i nostri occhi vedono l'arte antica attraverso il filtro del neoclassicismo che ci ha abituato a una cosa del tutto falsa, del tutto erronea: a vedere le statue bianche e gli edifici classici di marmo bianco.

9. Frammento di un affresco pompeiano. Malibu (California), J. Paul Getty Museum.

Uno dei grandi meriti della pop-art contemporanea è proprio quello di avere riportato la scultura nel cuore della vita di tutti i giorni, di averla dipinta a colori vivaci come lo era la scultura greca. Anche la scultura in terracotta era colorata. Non aveva quel colore monotono con cui la vediamo oggi nei musei. Qualche volta durante gli scavi, soprattutto a Roma, alcune sculture vengono ritrovate ancora oggi provviste della loro policromia, o per lo meno del bolo di preparazione per questa policromia.

Nel II e nel III secolo questa policromia dei marmi diventa astratta, parallelamente all'astrazione che abbiamo notato nelle produzioni musive e tessili. In quest'epoca vengono usati pochi colori, soprattutto l'oro. Per esempio, in molte fronti di sarcofago soltanto alcuni dettagli erano dorati. Talvolta quest'oro è conservato; molte altre volte è caduto, lasciando soltanto l'appretto rosso, cioè il bolo.

Se, come abbiamo visto, nel mondo antico, durante tutto il periodo ellenistico-romano, l'arte guida è stata la pittura, proteste chiedermi: qual è l'arte guida dei nostri giorni?

Io rispondo: il cinema, perché è quella forma di espressione che traina le altre arti. Molte tra le migliori musiche dei nostri tempi sono state composte per fare da commento musicale a un film. Per il cinema molto spesso sono stati creati modelli bellissimi di vestiti femminili e maschili. Al cinema confluiscono gli arredatori. Ma, soprattutto, il cinema ci ha abituati a giudicare le opere d'arte figurative, compresa la pittura, attraverso nuovi schemi.

Altre epoche hanno avuto altre arti guida. Nella metà dell'Ottocento l'arte guida, in Italia, è stata sicuramente la musica. La musica operistica, soprattutto, che ha influenzato sia la pittura che l'architettura. Pensate all'enorme influsso che hanno avuto le opere rappresentate alla Scala sulla produzione pittorica lombarda fra il 1830 e il 1860. Pensate alle architetture di quel periodo e alle decorazioni di quelle architetture. Se le confrontate con le scenografie d'opera di quegli anni vedrete che le opere di Verdi, di Donizetti, di Bellini hanno influenzato tutte le altre forme figurative.

Nel Rinascimento, invece, abbiamo un'arte guida completamente diversa: l'architettura.

A parte il fatto che il grande genio del Rinascimento fiorentino, Brunelleschi, è soprattutto un architetto, molti dei quadri e delle sculture più importanti, da Donatello, al Beato Angelico, a Piero della Francesca, vengono concepiti esclusivamente in chiave architettonica.

La pittura antica, soprattutto la pittura greca, doveva essere ricca di una quantità di spunti, di tendenze, di problemi, di soluzioni anche tecniche. Tutte cose delle quali noi abbiamo soltanto un pallidissimo riflesso nelle fonti letterarie. Per quel che riguarda invece i testi pittorici veri e propri non c'è rimasto nulla. Nessun grande capolavoro della pittura antica è rimasto fino ai nostri giorni.

Molti pretendono di leggere e interpretare la pittura antica attraverso la pittura vascolare greca. Ora, è evidente che questi vasi derivano da quelli che dovevano essere i grandi capolavori di Polignoto, di Apelle; e, in qualche caso,

questo è stato stabilito oltre ogni dubbio. Che cosa deriva da questi capolavori? Taluni spunti, talune figure, la posizione di talune figure; ma da questi vasi non possiamo assolutamente comprendere quale fosse l'autentica pittura monumentale. È come se la grande pittura di Raffaello, o di Michelangelo, fosse completamente perduta e, per interpretarla, per riconoscerla, noi ci servissimo dei vasi di Casteldurante o di Deruta. Abbiamo nelle maioliche di Deruta e di Casteldurante i riflessi (soprattutto mediati attraverso le stampe) di quelli che erano i grandi cicli; ma da questo a volere ricostruire Raffaello attraverso una maiolica, ce ne corre molto. Così com'è assurdo asserire che il mondo antico non conoscesse la prospettiva ragionata. Noi, come potremmo capire, dalla produzione dei maiolicari dell'Italia centrale, qualcosa della prospettiva ragionata di Raffaello? Assolutamente nulla.

Lo stesso vale per la pittura pompeiana. Non si può assolutamente interpretare la grande tematica, la grande problematica della pittura monumentale greca attraverso i decoratori di due città di provincia come erano Pompei ed Ercolano. Molte volte questi decoratori ripetono in modo sciatto, disordinato i temi compositivi di alcuni grandi capolavori. Abbiamo alcuni temi (per esempio Perseo che libera Andromeda) che ritroviamo, con delle varianti, in più di un esemplare. Vuol dire che dietro doveva esserci un prototipo. Però, tutto sommato, questi decoratori dovevano somigliare molto alle botteghe di decoratori di soffitti e di pareti che fino a una cinquantina di anni fa erano piuttosto frequenti nell'Italia sia centrale sia settentrionale, e nella Francia meridionale. Botteghe di girovaghi i quali, con una spesa minima, decoravano ad affresco i soffitti delle stanze con motivi che spesso includono i riflessi della grande pittura dell'Ottocento. Ancora oggi abbiamo una serie di soffitti in Abruzzo e in Puglia (è uscito un bellissimo libro sui soffitti pugliesi) o in Francia con decorazioni molto elaborate e con medaglioni dentro i quali si vedono paesaggi che talvolta (per esempio in Francia) riflettono vagamente dei motivi compositivi del paesaggio impressionista. Ma potremmo mai, da queste botteghe, capire la grandezza, di un Monet? Potremo mai, da certi soffitti spagnoli dell'Ottocento, capire Goya? Possiamo, al massimo, capire certe tematiche e certi spunti compositivi, soprattutto l'atteggiamento di certe figure; ma non esiste, assolutamente, la possibilità di capire una grande pittura che è morta.

Com'è morta la grande pittura antica? Anzitutto, molti capolavori del mondo greco furono depredati dai romani e trasportati a Roma; già il viaggio doveva averli fatti soffrire. C'è stata poi la lenta agonia della città di Roma, e la conseguente negligenza, l'abbandono di queste opere d'arte che dovevano essere molto fragili.

Gli imperatori del IV e V secolo radunarono a Costantinopoli un gran numero di capolavori provenienti da tutto il mondo, soprattutto dalla Grecia, con l'intento di preservarli dalla rovina e dagli invasori. Ma lì ci furono due immani catastrofi. Una è la rivolta di Nika del 532, durante la quale tutto il centro della città di Costantinopoli venne dato alle fiamme. Andarono distrutti gran parte del palazzo imperiale, le così dette terme di Zeusippo, la stessa chiesa di Santa Sofia (poi ricostruita da Giustiniano). È sicuro che in questo colossale incendio

si siano perduti moltissimi capolavori della produzione artistica greca. Soprattutto i quadri, ma anche alcune sculture. Probabilmente la stessa Atena Parthenos di Fidia, in oro e avorio, che era stata portata a Costantinopoli, deve essere andata smarrita o distrutta in questo incendio.

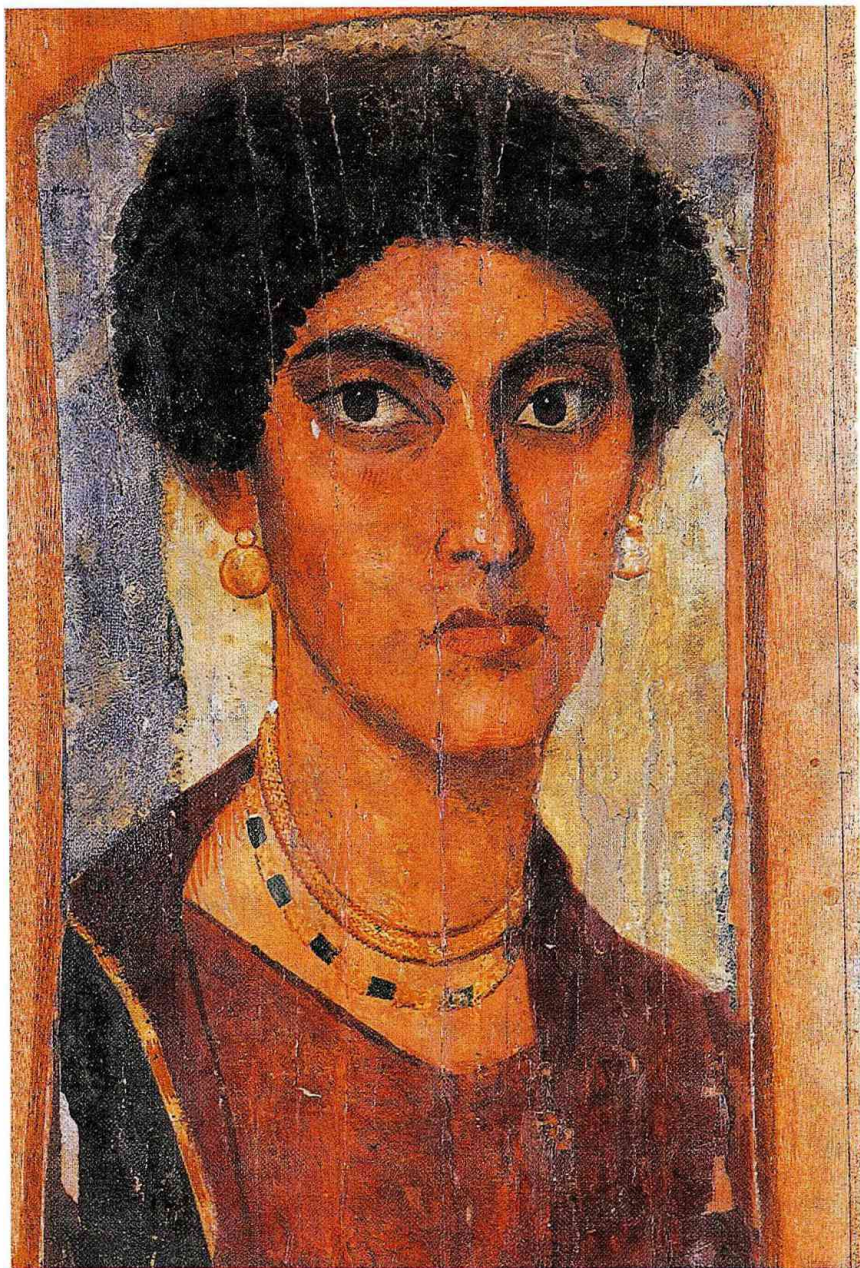
Quel che si era salvato dalla rivolta di Nika è poi andato in gran parte perduto nel terribile disastro del 1204, quando i crociati, invece di dirigersi contro la Terra Santa, saccheggiarono la capitale dell'Impero d'oriente, distruggendo una straordinaria quantità di opere d'arte. Alcune statue celeberrime, come l'Atena Promachos presa sull'Acropoli di Atene, e che si erano conservate fino allora, scomparvero in questa circostanza.

Nonostante la grande produzione pittorica greco-romana sia andata irrimediabilmente perduta e non abbiamo speranza di ritrovare granché (salvo, forse, qualche stele dipinta di secondo o terz'ordine), un'eco però molto precisa della tecnica di questa grande pittura l'abbiamo nei così detti ritratti di el-Faiyûm. Sono dei ritratti raffiguranti la testa e il collo di personaggi maschili, femminili o anche di bambini che in Egitto, nell'epoca romana, venivano inseriti nelle bende delle mummie. Ritraggono le persone che erano state mummificate e avvolte nelle bende. Perché li chiamiamo «di el-Faiyûm»? Benché ne fossero già noti per lo meno due esemplari, poi distrutti nel bombardamento di Dresda del 1945, la gran parte di questi ritratti è stata scoperta, a partire più o meno dal 1880, in un'oasi del deserto egiziano che si chiama, appunto, el-Faiyûm. Ciò non toglie che moltissimi altri esemplari siano stati ritrovati in località diverse, per esempio ad Antinoupoli, da cui provengono molti dei ritratti del Musée Guimet di Parigi. Sono dipinti quasi sempre a encausto su tavole di legno e si sono conservati in modo ammirevole perché le mummie venivano deposte in un terreno estremamente secco.

È incerto se questi ritratti venissero eseguiti quando il personaggio era ancora vivo (come credo io), o fossero realizzati post mortem. Con ogni probabilità si trattava di ritratti eseguiti in vita che poi venivano privati delle cornici e inseriti nelle mummie. Al British Museum ci sono delle mummie complete che hanno ancora il ritratto inserito tra le bende.

Questi ritratti vanno dalla fine del I secolo fino al IV e seguono anch'essi quell'evoluzione dal naturalismo all'astrazione, alla semplificazione che abbiamo notato in altre espressioni del mondo antico. Ce ne sono alcuni di straordinaria potenza espressiva.

10 Osservate il profondo verismo, il profondo naturalismo di questo ritratto. Bisogna anche qui tenere conto del fatto che si tratta di produzioni realizzate in una piccola città di provincia, che certamente non hanno nulla a che fare con la produzione pittorica delle grandi città dell'impero: Roma, Cartagine, Alessandria e Antiochia. Ciononostante è chiara l'evidenza di che cosa dovesse essere la produzione pittorica dei centri maggiori: basta osservare l'impasto, la pennellata, la ricchezza cromatica di questi esemplari.

Mentre, come abbiamo ripetutamente ricordato, della grande produzione pittorica dell'epoca greco-romana non è rimasto nulla e della grande produzione scultorea pochissimo (i bronzi di Riace, da poco ritrovati, sono un esempio

10. Ritratto femminile del tipo detto di «el-Faiyûm». Londra, National Gallery.

praticamente unico di che cosa dovessero essere i grandi bronzi greci del v secolo a.C.); ci sono rimasti invece oggetti importantissimi prodotti dall'arte minore che si sono salvati proprio per la loro natura. Qui vediamo uno di questi oggetti: la cosí detta Gemma Augustea. È un grande cammeo a più strati oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna, che faceva parte del tesoro imperiale degli Asburgo. È una di quelle opere d'arte che, come vedremo, non sono mai finite sotto terra, né possono essere considerate dei reperti archeologici. Il soggetto di questo cammeo è molto complicato. È l'allegoria di una spedizione contro i germani eseguita durante la dinastia Giulio Claudia nella prima metà del I secolo d.C. Sarebbe molto lungo spiegare qui il significato delle scene. Quello che è interessante notare è che questo eccezionale cammeo deve avere fatto parte del tesoro imperiale di Roma. Portato a Costantinopoli da Costantino o da uno dei suoi successori, deve essere poi rimasto nel palazzo imperiale fino a quando fu rubato dai crociati, nel 1204. Chi se ne appropriò lo deve avere portato in un'area che finì in seguito sotto gli Asburgo, i quali lo conservarono nel loro tesoro. Si tratta, dunque, di uno di quegli oggetti che non possono in nessun modo essere considerati reperti archeologici e che erano conosciuti durante tutto il Medioevo.

Ora, la Gemma Augustea era sicuramente vista e conosciuta a Costantinopoli, così come erano viste e conosciute le numerosissime opere d'arte greca e romana che vi erano conservate, fra cui alcuni dei sommi capolavori degli scultori del periodo aureo dell'arte greca. Eppure opere del genere non hanno avuto la minima influenza sulla produzione artistica locale.

Lo stesso si può dire di molte opere rimaste in Occidente e che non sono mai finite sotto terra. In Lombardia ce n'era una molto importante e famosa: il così detto Reggisole, a Pavia. Era la statua equestre di un condottiero romano col braccio alzato in gesto di saluto. La leggenda pretendeva che si rivolgesse al sole. Questa statua è rimasta intatta, o pressoché intatta, fino al 1797, quando fu fatta a pezzi dai giacobini locali che vedevano in questa figura un'allegoria del potere assoluto. Non si sa bene se rappresentasse, come sostengono alcuni, l'imperatore Severo Alessandro (circa 230 d.C.) o se, addirittura, fosse un'opera della prima metà del VI secolo, quindi rarissima, che rappresentava Teodorico, re degli ostrogoti.

Questo Reggisole era conosciutissimo durante il Medioevo; ma non ha avuto il minimo impatto sulla produzione locale. Lo stesso è accaduto per molte opere, conservate a Roma, che non sono mai finite sotto terra e sono sempre state viste. La più famosa è la statua di Marco Aurelio che oggi si trova sulla piazza del Campidoglio. Pare ormai certo che durante l'impero questo gruppo scultoreo (del quale sembra sia stata ritrovata la base originale non molti anni fa) fosse conservato all'interno della casa natale dell'imperatore Marco Aurelio, nei pressi del Laterano. Comunque, durante tutto il Medioevo stava davanti al palazzo papale del Laterano, e si è salvata perché si pensava, erroneamente, che rappresentasse l'imperatore Costantino, colui che aveva riconosciuto il cristianesimo. Per la stessa ragione dei 36 archi imperiali di Roma l'Arco di Costantino è il meglio conservato. Insomma, la statua di Marco Aurelio si è salvata per

11. La «Gemma Augustea». Vienna, Kunsthistorisches Museum.

un'errata identificazione. Il Marco Aurelio era noto; ma non esiste in tutto il Medioevo un solo spunto che possa fare pensare a un suo riflesso nella produzione plastica dell'epoca.

Lo stesso è accaduto per molte opere che oggi si conservano, soprattutto, nei Musei Capitolini. La Lupa capitolina, per esempio; o il così detto Spinario (ragazzo che si toglie una spina dal piede); o il così detto Camillo (giovane sacerdote); o la colossale testa (già identificata per quella di Costanzo II, oggi, invece, per quella di Costantino il Grande) che nel Medioevo si trovava in San Giovanni in Laterano e che, con ogni probabilità, proviene da uno dei saloni del palazzo imperiale, nei pressi del Laterano, detto il Sessorium e residenza di sant'Elena, madre di Costantino.

Un altro esempio? Pensiamo agli oggetti trasportati in Occidente dopo il sacco di Castantinopoli del 1204. Ve ne ricordo alcuni: il colosso di Barletta, che è, con ogni probabilità, una statua descritta dalle guide di Costantinopoli e rappresenta Marciano, un imperatore del v secolo. Questa statua fu caricata su una nave che naufragò nell'Adriatico vicino a Barletta; perse, durante il trasloco, le braccia e le gambe (che oggi sono in restauro) e venne issata davanti al duomo della città. Era, dunque, ben visibile. Eppure non influenzò minimamente la produzione locale. Queste opere erano considerate nient'altro che delle curiosità. Era come se gli artisti non le vedessero.

E pensiamo ai più famosi tra questi oggetti di preda, cioè ai quattro cavalli di San Marco. Con ogni probabilità essi provenivano da un monumento di Roma, furono portati a Costantinopoli per decorarne l'ippodromo, quindi riportati in Italia, a Venezia, dal doge Enrico Dandolo. Questi cavalli furono noti per tutti i secoli XIII e XIV, ma anch'essi non ebbero nessuna incidenza sulla concezione stilistica e sulla produzione artistica locale. Diventeranno invece molto importanti durante il Rinascimento.

E non parliamo dei due gruppi di porfido dei tetrarchi: Diocleziano e Massimiano; Costanzo Cloro e Galerio, che oggi si trovano murati presso la porta della Carta del Palazzo Ducale di Venezia. Anch'essi furono depredati a Costantinopoli, staccati dalla colonna di cui dovevano fare parte. La loro provenienza da Costantinopoli è certa perché non molti anni fa, scavando nel Foro di Teodosio (la piazza costruita da Teodosio il Grande nella capitale dell'Impero d'oriente) fu ritrovato il piede in porfido che manca a uno dei due gruppi.

Ma torniamo ai cavalli di San Marco. La loro immensa risonanza comincia appunto nel secolo XV. Come mai? Perché ogni opera per avere un rapporto, un nesso con la posterità, deve essere vista al momento giusto. Solo al momento giusto è possibile percepirla nell'interezza dei suoi significati. Possiamo avere davanti a noi dei testi plastici, pittorici, letterari di somma importanza; li vediamo, li leggiamo, possono sembrarci anche interessanti, anche curiosi; ma rimangono separati da noi e non ci sollecitano quella rielaborazione formale che avviene sempre al momento giusto. Questo vale per ogni epoca, per ogni civiltà (anche le più grandi), per ogni opera d'arte.

Anni fa ci fu una mostra itinerante dei quattro bronzi restaurati, ed era im-

12. Busto marmoreo femminile della fine del IV secolo o inizi del V secolo, ritrovato a Costantinopoli. New York, Metropolitan Museum.

pressionante confrontare in quanti modi diversi quanti artisti fossero stati influenzati dai quattro prototipi di San Marco, che poi non sono nemmeno dei capolavori eccezionali. Eppure, c'è tutta una genealogia che si può stabilire con esattezza, e che si rifà a questi quattro modelli. Ripeto: perché un modello possa essere efficace bisogna che il fruitore sia giunto a una maturazione che gli consenta di vedere bene il modello da rielaborare.

Un ultimo esempio, per constatare come questo fenomeno di comprensione ritardata delle opere d'arte non riguardasse solo l'Occidente, ma la stessa capi-
12 tale d'Oriente. Si tratta di un meraviglioso busto marmoreo femminile (probabilmente di una poetessa o di una donna dotta, illustre), databile alla fine del IV o ai primi del V secolo, ritrovato, appunto, nella capitale dell'Impero romano d'oriente e oggi conservato nel Metropolitan Museum di New York.

Un modello del genere doveva essere noto a Costantinopoli; ma non ha avuto nessuna influenza sulla produzione locale. È da rilevare, però, la qualità sempre molto alta dei modelli, dei prototipi eseguiti nei grandi centri. Io non credo all'arte improvvisata, non credo all'arte naïf. Il vero naïf è sempre un grande artista che ritorna al naïf per elaborazione stilistica. Io considero Rousseau le Douanier un grande pittore, un pittore nato, un vero artista. Ma quelli che si mettono a dipingere e a disegnare all'improvviso (e c'è poi chi grida al capolavoro), per me sono tutte montature a sfondo commerciale e letterario. Non credo agli improvvisatori, a quelli che non avendo mai disegnato prendono una lastra di rame, incidono un'acquaforte che poi altri giudicano eccezionale. Per me si tratta solo di imbrogli.

In realtà, tutta la grande arte è sempre il prodotto di una straordinaria abilità tecnica. E bisogna saper leggere questa abilità tecnica nei suoi minimi dettagli.
13 Guardate, per esempio, questa copertina di evangelario e notate l'eccezionale coerenza stilistica che ne informa anche i minimi dettagli. Si tratta di una specie di volontà di stile che non conosce deflessioni, non conosce intenerimenti. Notate il modo con cui sono descritte le pieghe del manto e della veste di Cristo. È un'opera di consumata perizia tecnica. Quella stessa perizia che è sempre alla base di tutte le grandi opere d'arte. Voi troverete questa perizia eccezionale in Michelangelo, come scultore e come pittore; la trovate in Leonardo in ogni sua manifestazione; la trovate in Dürer; la trovate anche in Picasso, nonostante certi salti funambolici che a prima vista lasciano sconcertati. Questi artisti sono stati soprattutto dei grandissimi tecnici. Più è profonda la loro tecnica più grandi sono le loro produzioni.

Un grande artista, anche quando si tratta di un artigiano, di un presunto artigiano, mantiene sempre questa coerenza. Anzi, a questo proposito bisogna stare molto attenti a non considerare i generi dell'arte dividendoli in maggiori e minori, né considerare un tipo d'arte nobile e un altro tipo d'arte applicata. L'arte è soltanto arte. È l'idealismo che distingueva generi più nobili da generi meno nobili secondo i canoni della vecchia estetica, e riteneva l'arte applicata una sottospecie. Oggi le cose vengono viste in modo del tutto diverso. La vecchia estetica, per esempio, considerava la natura morta come qualcosa di secondario. Oggi ci siamo accorti che una natura morta spesso può essere un pro-

13. Copertina di evangelario con figura di Cristo. Musée des Thermes et de l'Hotel de Cluny.

dotto artistico, può avere una comunicazione estetica non solo uguale, ma persino superiore a quella dei quadri di figure o dei quadri di eventi storici. Spesso dice la verità in modo molto più intimo. Così come ci siamo resi conto che un mobile nelle sue linee, nella sua struttura, può essere molto più significativo della propria epoca di quanto non lo siano certe decorazioni convenzionali o retoriche.

Anche un piatto può essere una grande opera d'arte, e uno dei grandi meriti del design moderno è di avere spesso prodotto utensili, oggetti della vita quotidiana di livello artistico molto alto.

La vecchia estetica divideva l'arte in una sorta di gerarchia (si partiva dai tipi di arte più nobili per arrivare a quelli meno nobili) perché era gerarchica la società in cui vigeva quell'estetica.

Io non vorrei apparire un missionario marxista, però, effettivamente, c'è una intima connessione fra il modo di concepire l'arte e la struttura della società che esprime quella concezione.

La società basata su una gerarchia concepiva l'arte in una successione, appunto, di generi: si andava dal genere nobilissimo (a soggetto religioso, o storico, o allegorico), fino al genere più ignobile (i dipinti che rappresentano la vita di tutti i giorni). Naturalmente questa è la ragione per cui certi artisti notevolissimi, anche grandi artisti, sono stati vilipesi ai loro tempi e considerati assai poco fino a epoche molto recenti. È il caso dell'olandese Pieter van Laer, detto il Bamboccio, attivo a Roma nella prima metà del Seicento, che eseguiva piccoli dipinti con soggetti di poveri, emarginati, artigiani, o scene della strada. Van Laer e i suoi seguaci sono stati sempre disistimati, deprezzati. Al contrario, pittori che oggi non ci dicono più niente, scopriamo che spesso venivano esaltati dai loro contemporanei come qualche cosa di irraggiungibile. Uno di questi pittori, oggi interessante solo come fenomeno accademico, è l'olandese Adriaen van der Werff, che fu attivo fra la fine del Seicento e i primi del Settecento. Se diamo un'occhiata alle stime di van der Werff ci accorgiamo che era considerato dai suoi contemporanei molto di più di quanto lo fossero sia il Tiziano sia il Tintoretto. Le stime del van der Werff sorprendono. Anche se si tratta di un pittore molto fine, molto curato e, qualche volta, anche interessante per i suoi soggetti, valutarlo ed esaltarlo più di Rembrandt o Aert de Gelder è oggi inconcepibile.

Vorrei mostrare altri esempi di generi, o tipi di produzione figurativa che sono stati considerati minori; la miniatura per esempio. Ci sono miniature che hanno l'intensità, la qualità, di opere d'arte somme; e ci sono stati periodi di cui la miniatura è stato il mezzo espressivo più importante, più della pittura, più della grande pittura muraria. Un caso è quello della Lombardia del Trecento che produceva affreschi, ma non tavole e che ha avuto grandissime personalità nel campo della miniatura, artisti che hanno poi influenzato l'arte della Borgogna e sono stati molto importanti per lo sviluppo dell'arte nordica.

14 Ecco la pagina di uno dei testi nordici quattrocenteschi più importanti che ci siano: *Les très riches heures du duc de Berry*. È un codice eseguito dai fratelli Jean e Paul de Limbourg per il duca di Berry, che si conserva oggi nel Museo

14. I fratelli de Limbourg, pagina del codice miniato Les très riches heures du duc de Berry *che rappresenta il mese di febbraio. Chantilly, Musée Condé.*

Condé di Chantilly. Il codice contiene, fra l'altro, dodici grandi raffigurazioni dei mesi dell'anno. Qui vedete il mese di febbraio: osservate il miracoloso equilibrio fra naturalismo e stilizzazione che è tipico dell'arte nordica, soprattutto dell'arte francese di questo periodo. Notate, anche, che il foglio miniato rappresenta una cosa estremamente difficile da rendersi, la neve, tema che, generalmente, trova i pittori impreparati e difficilmente viene rappresentato in modo adeguato. Spesso i quadri con la neve sono autentici bidoni. Ne esistono, però, pochi esempi molto belli, fra cui questo, che per me è il sommo. C'è poi una predella napoletana del 1400 in una collezione privata di Monaco. Altri quadri con la neve molto riusciti, molto azzeccati, si trovano tra le opere degli impressionisti.

Ho visto recentemente un quadro di Monet dove, appunto, è rappresentata la neve e quello straordinario senso di silenzio che si legge anche in questa miniatura dei fratelli de Limburg.

Per quanto riguarda la rappresentazione della neve l'arte nordica ha raggiunto il suo apice con l'opera di Pieter Bruegel il Vecchio, il massimo pittore nordico del secolo XVI. Il suo quadro *Il ritorno dei cacciatori* si trova a Vienna ed è un capolavoro assoluto.

La miniatura dei fratelli de Limburg è inoltre interessante per un curioso particolare. Nella prima conversazione affermavo che ci siamo disabituati a leggere correttamente il sesso nelle opere d'arte.

Vi ho mostrato il quadro a soggetto sacro del Bonsignori in cui Cristo Bambino dorme mostrando le pudende che hanno ai nostri occhi (o avevano fino a qualche tempo fa) qualcosa di profondamente indecente. E abbiamo visto come, invece, gli organi sessuali del Bambino racchiudono un simbolismo relativo all'incarnazione di Cristo, vero Dio e vero Uomo.

Osservate in questa miniatura la positura con cui la donna in primo piano sta riscaldandosi: un gesto che secondo i canoni del perbenismo, sarebbe considerato indecente. E in effetti, quando questa miniatura venne riprodotta per la prima volta a colori sulla rivista «Verve», negli anni '30, le vesti della donna furono ritoccate e allungate fino alle caviglie. Oggi, a seguito delle lotte di liberazione sessuale e sociale, tutto questo non accade più, e sappiamo forse un po' meglio che, nella vita, tutto è connesso, tutto è legato a un significato connesso, a sua volta, ad altri significati paralleli.

Comunque in questa miniatura della *Très riches heures du duc de Berry* notiamo una contraddizione tipica del gotico internazionale: un rituale molto rigoroso di gesti e di posizioni unito a una capacità di osservazione naturalistica fuori del comune. La stessa contraddizione sorprendente che troviamo nelle opere di uno dei più grandi rappresentanti del gotico internazionale, Gentile da Fabriano: l'interno dei suoi quadri è estremamente stilizzato, come pure la gestualità delle sue figure; poi, nelle cornici, spesso la decorazione rappresenta piante e fiori descritti con un'obiettività e una precisione da fare invidia a un trattato di botanica. D'altronde, questa è anche l'epoca dei grandi taccuini *sanitatis*, cioè quel tipo di libro che descrive le piante e i fiori, secondo l'ottica della loro utilizzazione medica, per cui la descrizione delle piante e dei fiori è, appunto, di un'estrema precisione naturalistica.

Ma la cosa più importante, ripeto, è sempre la valutazione della qualità di un'opera d'arte. Non bisogna mai lasciarsi tentare da considerazioni diverse perché il metro qualitativo è sempre il più valido e il più preciso. E la qualità si trova anche in opere d'arte eseguite per committenti assai meno prestigiosi del duca di Berry; qualche volta la si trova addirittura in opere eseguite per committenti anonimi.

Ora voglio farvi vedere un ritratto di eccezionale livello artistico che appartiene alla National Gallery di Londra. È l'opera di uno di quei pittori (ai quali ho già accennato) che vengono oggi indicati con la denominazione provvisoria «Maestro di», perché di molte personalità artistiche noi possediamo un gruppo di opere molto coerenti stilisticamente, ma non conosciamo il nome storico dell'artista (e, viceversa, esistono molti artisti di cui abbiamo il nome storico, ma dei quali non abbiamo opere d'arte sicure).

15

Il ritratto in questione appartiene a un gruppo che è stato riunito da parecchi studiosi sotto la denominazione di Maestro di Flémalle. In tutti i gruppi provvisori esiste un'opera, chiamata *name-piece*, che dà il nome al gruppo. Generalmente è l'opera più importante, o l'opera di cui sappiamo con certezza la provenienza. Nel caso in questione, il *name-piece* sono i resti di una grande pala, un trittico, eseguita da questo artista per l'abbazia di Flémalle, in Belgio, andata poi in parte distrutta e in parte dispersa. Attorno ai rimasugli di questo quadro la critica e gli studiosi dell'arte fiamminga hanno raggruppato un certo numero di opere a soggetto sacro e alcuni bellissimi ritratti tra i quali, appunto, quello che vedete qui. Del trittico di Flémalle, come appariva prima che venisse distrutto e disperso, abbiamo delle copie antiche.

Chi sia questo pittore, molto coerente, rimane un enigma. È stata avanzata l'ipotesi che si possa trattare di Robert Campin, del quale abbiamo i documenti, ma non conosciamo opere sicure. Altri, invece, si sono spinti fino al punto di ipotizzare che il gruppo di opere oggi attribuito al Maestro di Flémalle non sia altro che l'esordio di un grande pittore, uno dei padri della pittura fiamminga che noi conosciamo nella fase matura: Rogier van der Weyden. Si darebbe così il caso di un gruppo anonimo formato dalla critica e denominato "Maestro di...", che si dissolve poi, con la conoscenza di nuove opere, in una personalità già nota.

Alla fine del secolo scorso Bernhard Berenson creò un raggruppamento da lui denominato Amico di Sandro che mostrava, legate una all'altra da una grande coerenza stilistica, alcune opere fortemente influenzate da Sandro Botticelli ma che, tuttavia, si distinguevano dalla sua tecnica e dal suo linguaggio peculiare. Con l'andare del tempo si è poi scoperto (ed è ormai comunemente accettato) che il gruppo berensoniano dell'Amico di Sandro non è altro che l'esordio artistico del giovane Filippino Lippi avvenuto nella bottega di Sandro Botticelli. Così l'enigma di chi fosse l'Amico di Sandro (che si distingueva da Sandro Botticelli per una certa sensibilità cromatica e disegnativa) si è risolto nel nome storico di Filippino Lippi.

Un caso simile, sempre individuato dal Berenson, si verificò quando lo studioso si accorse che in una pala d'altare di Domenico Ghirlandaio (oggi nel

15. Maestro di Flémalle, Ritratto femminile. Londra, National Gallery.

Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze) le figure principali in primo piano erano del Ghirlandaio, ma le figure del fondo erano di un'altra mano. La stessa mano che si può ravvisare in un cospicuo numero di tavole raffiguranti Madonne, di pale d'altare, di frontali di cassoni con scene mitologiche o storiche. Il Berenson aveva denominato provvisoriamente questa personalità, questo collaboratore di Domenico Ghirlandaio ben individuabile e ben distinto dal grande maestro, Alunno di Domenico.

Con il progredire delle ricerche archivistiche si è visto che il Berenson aveva perfettamente ragione: dai documenti risulta che al quadro per lo Spedale degli Innocenti, insieme a Domenico Ghirlandaio aveva collaborato un altro artista che si chiamava Bartolomeo di Giovanni.

Quindi, in questo caso, il gruppo provvisorio di Alunno di Domenico si è risolto anch'esso nel nome storico di Bartolomeo di Giovanni. A volte, però, la filologia non è così semplice perché ci sono, nel Rinascimento, casi di camuffamento di artisti. Lo dico perché Bartolomeo di Giovanni, a un certo momento, ha seguito questa strada.

Il più importante caso di camuffamento di artisti è quello avvenuto nella Cappella Sistina. Quando Sisto IV decise di far decorare la cappella pontificia da lui ricostruita nei Palazzi Vaticani, ne affidò l'incarico a Pietro Perugino. Il Perugino non solo realizzò la pala d'altare ad affresco che rappresentava l'Assunzione della Vergine in presenza degli Apostoli, ma eseguì sulla parete destra l'inizio del Ciclo cristologico, con la *Natività di Cristo*; sulla parete sinistra l'inizio del Ciclo mosaico con il *Ritrovamento di Mosè*, opere, oggi, tutte scomparse perché Michelangelo le distrusse per far posto al suo Giudizio Universale. Il Perugino chiamò accanto a sé artisti della sua terra: Pinturicchio, Andrea d'Assisi, un certo Rocco Zoppo, Piermatteo da Amelia. Nelle prime opere eseguite da questi pittori, cioè fino a un dato punto sia del Ciclo cristologico sia del Ciclo mosaico, è difficilissimo distinguere i vari pittori, perché tutti tentano di adeguarsi a un minimo comune denominatore formale. Tutti cercano di dipingere nella stessa maniera. Soltanto in un secondo momento il gruppo degli Umbri fu sostituito da un gruppo di Fiorentini: il Ghirlandaio, Botticelli, Cosimo Rosselli, Biagio di Antonio. Non ne sappiamo il motivo, ma non è da escludere (questa è soltanto un'ipotesi) che siano intervenute delle pressioni politiche. È probabile che Lorenzo il Magnifico avesse capito l'importanza della decorazione della Cappella Sistina e avesse quindi voluto che gli artisti fiorentini partecipassero all'impresa. Il Magnifico si serviva degli artisti di Firenze per stabilire una sorta di egemonia culturale fiorentina. Si spiega così l'invio del Verrocchio a Venezia e di Leonardo a Milano. La stessa Faenza, sotto la dinastia dei Manfredi, era stata acculturata da Lorenzo il Magnifico con l'invio di Biagio di Antonio uno dei pittori fiorentini che, appunto, lavorò anche alla Sistina. A Napoli questa egemonia non era stata possibile. Il Magnifico aveva inviato dei doni, ma non aveva potuto mandare gli artisti perché la situazione era molto tesa. È probabile, quindi, che la fine del predominio umbro nella Cappella Sistina sia dovuta all'intervento di Lorenzo il Magnifico.

Un altro caso tipico, e veramente straordinario, è quello dell'appartamento dei Borgia, il grande appartamento nei Palazzi Vaticani che diventò la sede di papa Alessandro VI Borgia.

Il papa decise di far decorare le volte e alcune pareti di quella sua residenza con una serie di affreschi complicatissimi a soggetto sia profano sia astrologico sia sacro.

Furono chiamati molti artisti che vennero soprattutto dall'Umbria, ma anche dagli Abruzzi, dal Lazio e da Firenze. Questi artisti, però, erano tutti sotto la mente direttrice del Pinturicchio, e tutti cercavano di dipingere alla maniera del Pinturicchio. Per cui è difficilissimo riuscire a distinguere la mano dei diversi pittori. Uno di quelli che fu chiamato a decorare l'appartamento dei Borgia è proprio Bartolomeo di Giovanni; ma non lo avremmo mai scoperto se, per puro caso, non fosse venuto alla luce un disegno la cui grafia era inequivocabilmente quella di Bartolomeo di Giovanni. Si tratta del disegno preparatorio per una grande lunetta, raffigurante la Natività di Cristo. Una volta scoperto il disegno (e solo allora) è stato facile vedere alcuni dei tratti caratteristici di Bartolomeo di Giovanni soffocati, quasi in sordina, nell'affresco; senza il disegno, sfido chiunque a intuire una cosa del genere: era praticamente impossibile.

Di questi casi ce ne sono parecchi, nonostante la storiografia abbia preteso di istituire distinzioni molto nette fra artista e artista, come se prerogativa dell'artista fosse quella di non imitare mai l'arte di chi lo ha preceduto.

In realtà «riprese» di questo genere, molto precise, sono più frequenti di quanto si pensi. Uno di questi casi (che ha portato alcuni storici dell'arte a polemizzare tra di loro in modo molto rozzo e villano) è quello dell'affresco presunto di Simone Martini, intitolato Guidoriccio da Fogliano, nella sala maggiore del Palazzo Pubblico di Siena. A mio avviso lì si tratta proprio di una «ripresa» più tarda o di un rifacimento che imita un tema più antico. Ma la storiografia ignora che molto spesso ci sono delle imitazioni proprio da parte di committenti (e di epoche) tra i più insospettabili. Io abito vicino a Monte Rotondo dove, nel palazzo comunale, c'è un caso singolare di siffatte imitazioni. Il cortile del palazzo, che in origine apparteneva alla famiglia Orsini, mostra un portico quattrocentesco nei cui capitelli in travertino sono scolpiti gli stemmi di Casa Orsini. E fin qui tutto è plausibile. Senonché il portico continua con lo stesso tipo di colonne, con lo stesso tipo di capitelli quattrocenteschi, ma al posto degli stemmi Orsini, scolpita sui capitelli, c'è l'ape dei Barberini. In effetti, nel terzo decennio del Seicento, il palazzo passò dagli Orsini ai Barberini. In un primo tempo si credeva che i Barberini avessero fatto scalpellare via gli stemmi Orsini sostituendoli con inserti di pietra raffiguranti la loro ape araldica. Rimaneva però sempre da spiegare come mai questo cambiamento non fosse stato completo; perché sulle prime arcate avessero lasciato lo stemma degli Orsini. Senonché anni fa, a seguito di scoperte di archivio, è venuto alla luce che i Barberini, dopo aver comprato il palazzo, lo ingrandirono di molto; ma vollero che la forma del cortile rimanesse quella originale e, naturalmente, che sui nuovi capitelli fossero scolpiti i loro emblemi araldici. Cioè si dà il caso che proprio i Barberini, grandi patroni di Bernini e Borromini, considerati il non plus ultra

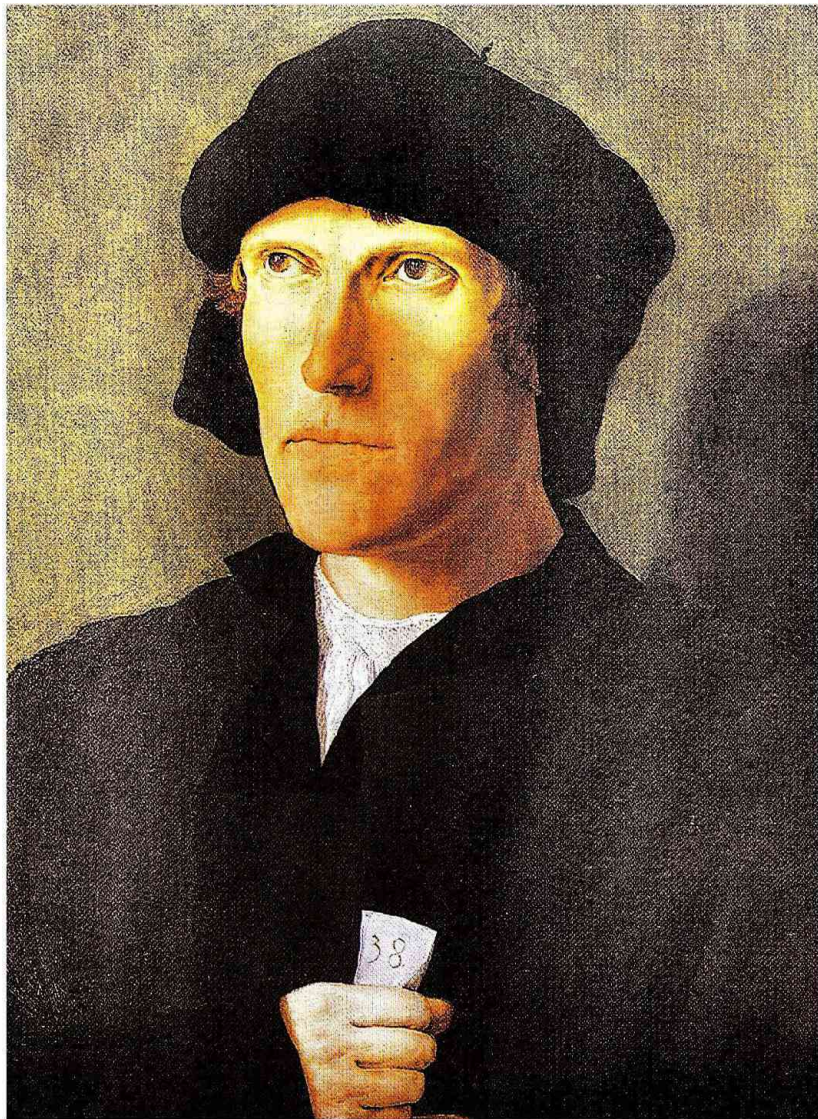
della committenza barocca, abbiano fatto costruire un edificio in stile quattrocentesco, a imitazione perfetta dello stile di centocinquant'anni prima.

L'idea che esistano delle precise fratture per cui uno stile, a un certo punto, cessa di esistere; l'idea che lo schema storiografico abbia una realtà storica, è tipico della mente di certi studiosi i quali non possono concepire che si sia potuto continuare a dipingere in stile gotico a Rinascimento già inoltrato. Non per niente Piero della Francesca continua, nel 1452, ad Arezzo, gli affreschi interrotti per la morte di Bicci di Lorenzo. Ci sono studiosi che proprio considerano le terminologie storiografiche come fatti provvisti di vita autonoma, per cui risulta loro inconcepibile che certi artisti possano avere continuato a lavorare in uno stile che, a rigore di storiografia, appartiene invece a un'epoca anteriore. Questo atteggiamento mentale ha dato luogo a molti equivoci.

Accade che concetti puramente empirici o storiografici (tipo: Medioevo, romanico, gotico, Rinascimento, barocco) finiscano per assumere una vita autonoma, impacciando poi la comprensione della realtà delle cose. Abbiamo ora visto il caso di Piero della Francesca, il quale, due anni dopo la metà del secolo xv, seguita un ciclo cominciato da un pittore gotico. Molte volte questa stessa confusione avviene per il cosiddetto manierismo, che nella testa di alcuni storici dell'arte ha assunto una specie di vita autonoma, per cui si continua a parlare di manierismo e di antimanierismo. Ma le cose non sono così semplici. Il caso più clamoroso, proprio in questo campo, è quello del più celebre pittore dell'ultima ondata del manierismo internazionale: Bartholomeus Spranger. Lo Spranger lavorò per Rodolfo II a Praga, e ha avuto un larghissimo seguito nell'Europa centro-settentrionale. A un certo momento non solo ha copiato, per ordine di Pio V, un trittico del Beato Angelico, ma, addirittura, ha imitato un'opera del 1480 come la *Strage degli innocenti* della chiesa di Sant'Agostino a Siena. La copia che oggi si trova nei depositi della Pinacoteca di Monaco.

In questi casi, anche quando un artista cerca di imitare un'epoca passata, lo si può riconoscere attraverso certi stilemi; perché, per quanto si metta di buona volontà, l'artista appartiene sempre al proprio tempo e quindi la sua personalità s'inserisce nell'imitazione di una cosa più antica, e la condiziona, la altera. In piccoli dettagli, magari, ed è proprio lì che l'occhio del conoscitore viene messo alla prova. Questo lo vedremo meglio e in modo più approfondito quando parleremo dei falsi e del loro smascheramento.

C'è poi anche il fatto che per quanto ci si sforzi di capire un'opera d'arte antica, per quanto ci si sforzi d'imitarla, non si riuscirà mai a comprenderla nella sua complessità. Soprattutto nelle opere d'arte più eccelse, come le Stanze di Raffaello, il *Cenacolo* di Leonardo, la Volta della Cappella Sistina e molti grandi quadri veneti, esistono elementi ormai incomprensibili. Come ho già detto, ogni opera d'arte può essere letta a vari livelli, e oltre a un livello formale, a un livello iconografico, esistono allusioni, connotati che sono morti per sempre. Il passato è morto per sempre.

Nelle Stanze di Raffaello o nella *Cena* di Leonardo possono esistere allusioni a determinati personaggi, al loro modo di vestirsi, di muoversi. Possono esserci allusioni a spettacoli teatrali, o indicazioni relative a prediche, a testi letterari

16. Lucas van Leyden, Ritratto virile. Londra, National Gallery.

che noi non potremo mai identificare o di cui potremo identificare soltanto una piccola parte. Esistono, appunto, connotati che ci sfuggono, che sono per noi assolutamente irrecuperabili e solo qualche volta vengono alla luce per puro caso o dopo lunghe ricerche.

Vedete qui, per esempio, un ritratto della National Gallery di Londra che spetta a un grande artista olandese della prima metà del Cinquecento: Lucas van Leyden. Vedete come il quadro possa essere ben letto nelle sue qualità tecniche e formali di straordinaria sostenutezza. Notate la scala cromatica, estremamente ridotta, e la sua potenza espressiva. Poi si vede, però, che sotto questo livello formale e stilistico molto coerente c'è qualcosa che manca ai ritratti del Quattrocento, vale a dire una sorta di moralità. Si sente subito che questo ritratto è stato fatto in un ambiente (quello olandese del Cinquecento) in cui cominciavano le lotte fra cattolici e protestanti. Si sente che questo personaggio o è un accanito difensore del cattolicesimo o è un fanatico assertore di certe posizioni oltranziste. Si sente che questo ritratto ha la sua radice nell'epoca e nella società che l'ha prodotto. Purtroppo non sappiamo chi sia il soggetto del dipinto. Ed è un elemento molto importante che per ora ci sfugge. 16

Un'altra cosa che volevo farvi osservare è che, generalmente, l'alta qualità è dimostrata anche dalla possibilità che un'opera ha di sostenere l'ingrandimento*. Questo quadro è piccolo, non ha una superficie grande; eppure regge perfettamente qualsiasi ingrandimento. L'ingrandimento fa apparire un quadro di cattiva qualità una specie di pallone scoppiato e ne mette in risalto le manchevolezze formali. Al contrario, certe opere d'arte di alto livello, come, per esempio, le incisioni di Rembrandt, sostengono ingrandimenti anche di quaranta metri per sessanta senza perdere minimamente la loro potenza espressiva.

C'è un altro ritratto, sempre della National Gallery di Londra, identificato anni fa da uno studioso inglese recentemente scomparso. Apparteneva a una raccolta privata inglese dove non era stato ravvisato per quello che è. 17

Si tratta di un'opera tipica di Rogier van der Weyden, pittore di cui abbiamo già parlato. Mostro questo quadro prima di tutto per provare che l'ingrandimento non vanifica assolutamente la sostenutezza formale dell'opera; cosa che, per esempio, non accade alle opere di moltissimi pittori ottocenteschi che, a prima vista, possono anche sembrare fini, accurate e di una certa levatura formale, ma che, ingrandite, finiscono per essere vacue, del tutto inconsistenti e senza un tessuto formale rigoroso.

Inoltre mostro questo quadro perché recentemente, in un folle libro, è stato accusato di essere una falsificazione. Nel libro si sostiene che un gruppo di opere (fra l'altro diversissime una dall'altra) sono tutte dovute a una stessa mano, cioè alla mano di un falsario operoso nel nostro secolo, qualche decennio fa.

A parte l'inconsistenza dell'argomentazione, vorrei insistere sul fatto che nessun falsario può raggiungere mai un così alto livello tecnico-qualitativo e soprattutto nessun falsario riesce a inserirsi nella mentalità di un artista di cinque-

* Il lettore tenga presente che qui (come sotto) l'autore si riferisce all'ingrandimento proiettato con diapositiva nel corso delle sue lezioni.

17. Rogier van der Weyden, Ritratto virile (sant'Ivo?). Londra, National Gallery.

cento anni fa al punto da creare un'opera per la quale non esiste un modello né esistono precedenti.

Di questa figura, identificata per quella di sant'Ivo, non esiste un modello effettivo, né esistono opere affini con la stessa composizione. L'argomentazione invocata per dimostrare che il quadro è falso (cioè che sul foglio nelle mani del santo c'è una scritta che non significa niente in quanto il falsario non sapeva che cosa scrivere, non potendo supporre quale potesse essere la calligrafia dell'epoca) è pretestuosa e inconsistente. Quello che conta è la straordinaria espressività del dipinto e la sua altrettanto straordinaria intensità tecnica.

Torniamo su quello che deve essere il primo problema per chi esamina un'opera d'arte, cioè lo stato di conservazione in cui l'opera ci è pervenuta. Il quadro illustrato appartiene al Dulwich College di Londra, e l'occhio del conoscitore vi ravvisa immediatamente una quantità di dati che gli consentono di attribuirlo alla mano di Piero di Cosimo, fiorentino del tardo Quattrocento, primo Cinquecento. In che stato ci è pervenuto questo dipinto? 18

Innanzitutto la supeficie del quadro è stata ridotta probabilmente a causa di un'abitudine molto diffusa in epoche passate, fino all'Ottocento: i quadri erano considerati come parti di insiemi decorativi e quando occorreva avere un pendant, ossia due quadri compagni, non si esitava a mutilare il quadro più grande per ridurlo alle dimensioni del più piccolo.

Faccio presente che ciò è accaduto alla *Gioconda* di Leonardo, la quale aveva, in origine, due colonne ai lati della figura. Le colonne furono tagliate. La *Gioconda* fu risicata perché, trovandosi in una delle camere del re di Francia, doveva fare pendant con un quadro che era leggermente più piccolo. Il quadro, così, è stato alterato; possiamo però avere un'idea del suo aspetto originario da copie antiche e, soprattutto, dalle derivazioni, dalle imitazioni che, del quadro di Leonardo, furono eseguite nel primo Cinquecento fiorentino anche a opera di grandi artisti come Raffaello Sanzio.

Il quadro di Piero di Cosimo è rovinato anche nella zona di colore rosso. Molti artisti del tardo Quattrocento e del primo Cinquecento (ricordate Leonardo) tentarono delle sperimentazioni tecniche. Queste sperimentazioni a noi non sono note, non sappiamo in che cosa consistessero, così i loro prodotti pittorici, sotto la vernice, sono di una estrema delicatezza, e nei casi in cui sono capitati in mano a pulitori troppo brutali, quadri di questo tipo sono stati rovinati in modo irreparabile. Piero di Cosimo è uno di questi artisti. I colori rossi da lui usati vengono asportati anche da sostanze che, potenzialmente, non dovrebbero arrecare alcun danno. Il quadro è stato mutilato dei paesaggi ai due lati, che dovevano essere più grandi. Quel tipo di paesaggio (si tratta generalmente di paesaggi primaverili, con cieli azzurri) che fa di Piero di Cosimo uno dei più grandi poeti lirici della natura. Notate però che in un quadro del genere la mano di Piero di Cosimo si riconosce anche per l'intonazione psicologica del personaggio, per quella specie di freschezza, di immediatezza caratteristiche di questo grande pittore.

Passiamo ora a un dipinto che non è stato rovinato da puliture forzate e che conserva la sua epidermide intatta pur essendo stato eseguito con uno stile

18. Piero di Cosimo, Ritratto virile.
Londra, Dulwich College.

19. Juan de Flandes, Decollazione di san Giovanni Battista. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.

[19] estremamente delicato. È una tavoletta del Musée d'art et d'histoire di Ginevra, e raffigura la decollazione del Battista.

Il dipinto è dovuto a un pittore fiammingo operoso in Spagna (molto raro fuori della Spagna, e direi anche poco conosciuto): Juan de Flandes. La scena si svolge nel cortile di una fortezza: si noti la straordinaria, l'eccezionale delicatezza qualitativa con cui sono rese le pietre della muratura e i muschi che le macchiano. Si noti anche il profilo del muro contro il cielo, dalla cui trasparenza limpidissima s'intuisce che l'avvenimento sta accadendo nelle prime ore dell'alba. Ripeto: si tratta di un pittore molto raro e anche poco conosciuto fuori dalla Spagna, ma nelle cui opere c'è sempre questa stessa intensità formale.

Passiamo a un altro pittore, l'Arcimboldo, del quale esamineremo un quadro [20] (anch'esso conservato nei minimi dettagli) che rappresenta l'allegoria dell'acqua. L'Arcimboldo, pittore di origine lombarda, era dedito a numerose ricerche, ed è stato una delle personalità più strane della storia dell'arte. Tentò, fra l'altro, di costruire uno strumento musicale per cui a ogni nota doveva corrispondere un certo colore. (Curioso notare che questa tematica ritorna ciclicamente nella storia della cultura europea, ed è stata anche presente a certe avanguardie storiche agli inizi del nostro secolo.)

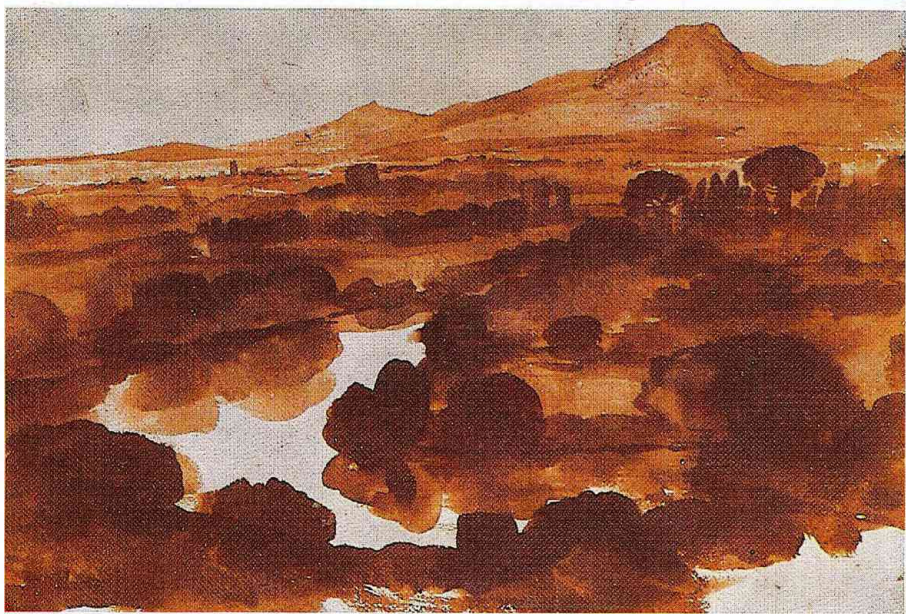
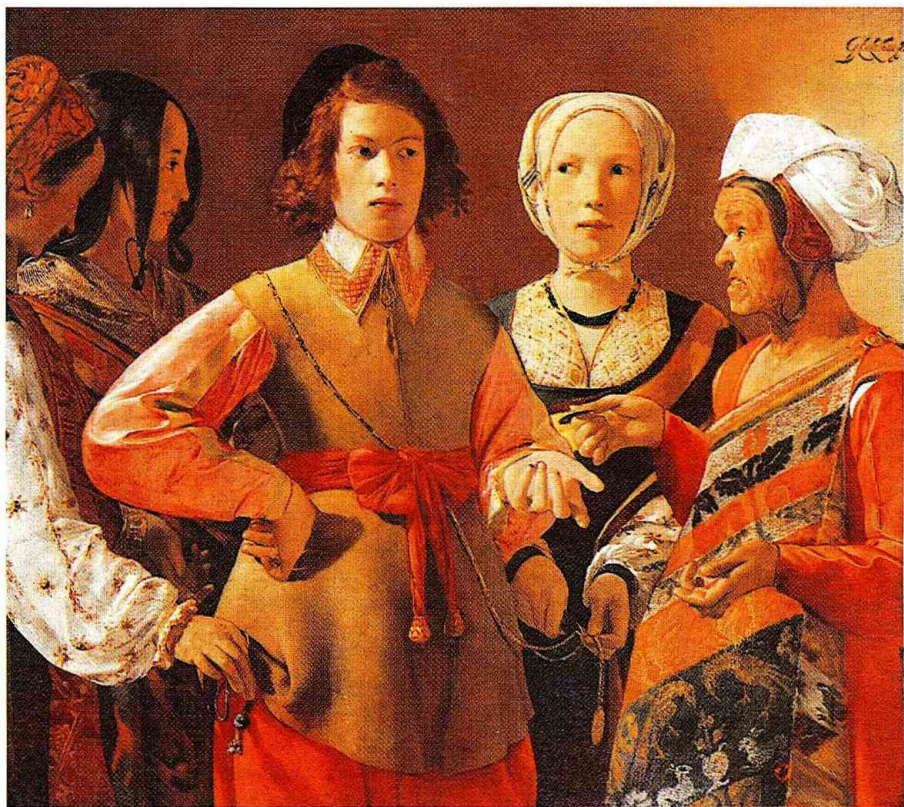
Per le sue singolari attività e per la sua curiosa personalità, l'Arcimboldo venne chiamato alla corte dell'imperatore Rodolfo II, uno dei più straordinari patroni della seconda metà del secolo XVI, il quale lo volle accanto a sé nel castello di Praga.

Io sono del parere che per l'Arcimboldo, che era anche un grande figurinista per balletti, l'attività pittorica non fosse l'occupazione principale. Se non proprio a tempo perso, egli si dedicava alla pittura per un tempo molto limitato. E sono convinto che non esistono molti quadri dell'Arcimboldo: in tutto non deve averne dipinti più di 15 o 20.

La serie da cui viene tratto questo pannello è dedicata ai quattro elementi: fuoco, aria, terra e acqua. È stata fatta per Rodolfo II e si è conservata in modo eccezionale. La sottigliezza della descrizione pittorica è degna di un Jan Bruegel dei Velluti. L'Arcimboldo ebbe un immenso successo, ed esistono numerosissime imitazioni, soprattutto italiane, distribuite lungo tutto il secolo XVII. La formula da lui inventata esercitò un'enorme attrazione, per cui i musei sono pieni di quadri di derivazione arcimboldesca, nessuno dei quali, peraltro, ha la finezza d'esecuzione degli originali.

Come si distinguono i quadri dell'Arcimboldo da quelli dei suoi imitatori? Nelle opere dei seguaci è proprio la finezza esecutiva del maestro che va perduta: gli accostamenti sono sempre volgari, la materia è sempre rozza. Manca poi quella spiritosissima qualità inventiva, per cui nelle composizioni dell'Arcimboldo ogni dettaglio allegorico incuriosisce e nello stesso tempo si integra in un tessuto completamente omogeneo. Perciò, non esiste la possibilità di confondere la mano dell'Arcimboldo con quella dei suoi imitatori e seguaci più tardi.

Ma va detto che questa stessa sostenutezza formale, questa straordinaria qualità d'esecuzione, si trovano anche in molti disegni. Vediamo qui due esemplari di un pittore che è anche uno dei più grandi disegnatori di tutti i tempi:

20. Arcimboldo, Allegoria dell'acqua. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

21-22. Claude Gellée (Claude Lorrain), Paesaggi (disegni). Londra, British Museum.

23. Georges de la Tour, L'indovina.
New York, Metropolitan Museum.

Claude Gellée, detto Claude Lorrain, artista di origine lorenese, il quale si stabilì a Roma prima del 1630 e a Roma rimase per il resto della sua vita. Gellée eseguì un gran numero di paesaggi nei quali erano inseriti temi mitologici. Sono grandi quadri a olio su tela, per la gran parte ancora oggi conservati. Lo stesso Gellée ebbe subito degli imitatori, e si preoccupò di distinguere le opere autentiche dalle spurie realizzando un *Liber veritatis*, cioè un volume in cui, da una certa epoca in poi, egli riprodusse a disegno tutti i quadri eseguiti, registrando anche l'indicazione della data e dei committenti.

Oltre a quelli del *Liber veritatis*, che si conserva oggi al British Museum di Londra, il Gellée eseguì una grande quantità di disegni che sono tra le prove più alte del paesaggismo europeo e, insieme, tra le realizzazioni più geniali del disegno di tutti i tempi.

21 Qui vedete un esemplare con una veduta: osservate l'abilità, vorrei dire magica, con cui il colore è disteso sul foglio; e notate anche (fatto assolutamente singolare) come la consumata abilità dell'artista sia tale da amalgamare il bianco del foglio al tessuto formale della rappresentazione. L'altro disegno di Claude Gellée è per me uno dei più grandi capolavori di tutti i tempi. Rappresenta 22 una veduta del Tevere, probabilmente dalle parti di Orte. Si può vedere qui come il lento scorrere del fiume durante la stagione estiva sia realizzato utilizzando la carta stessa; la grana della carta bianca, cioè, viene inserita nel tessuto figurativo con una gradazione di ombre talmente sottile che siamo tentati di considerarla opera del pittore: e, dopotutto, lo è, perché è stato lui a conferire alla materia amorfa funzione e dignità formale.

Curioso che un disegnatore di questa potenza non sia poi un pittore della stessa levatura. I quadri autografi di Claude hanno una materia pesante, spesso sorda, e sono eseguiti talora in modo sommario, tanto da indurci persino a ipotizzare l'intervento di collaboratori. Direi che valgono soltanto per l'effetto d'insieme. Questo, secondo me, costituisce un caso piuttosto raro di dicotomia fra il disegnatore e il pittore.

Per concludere, ecco un altro quadro, che è stato recentemente oggetto di un 23 assurdo dibattito. Si tratta di una tela del Metropolitan Museum di New York, che rappresenta un soggetto molto diffuso nel primo Seicento romano: un'indovina, che distrae un giovanotto ingenuo leggendogli la mano, mentre certi suoi complici lo derubano.

Nello stesso libro che di recente ha dichiarato falso il Rogier van der Weyden, questo quadro è stato dichiarato addirittura un falso della stessa mano. Assurdo! La falsificazione qui è stata invocata prendendo a pretesto i vestiti che secondo l'autore del testo non sarebbero dell'epoca nella quale il dipinto viene abitualmente datato.

In realtà il quadro non solo è antico, ma gode di uno stato di conservazione eccezionale. Tanto eccezionale che viene il sospetto sia stata proprio la conservazione felicissima a suggerire l'ipotesi del falso.

Fra l'altro la tela è firmata da Georges de La Tour, altro artista lorenese. La Lorena è una regione di confine fra Germania e Francia, che ha avuto due momenti di grande rilievo: uno nell'Alto medioevo, un altro nel secolo XVII. In-

somma, la cultura lorenese è una di quelle culture intermedie europee che riappaiono ciclicamente.

L'aspetto più straordinario di questo quadro è proprio la firma, eseguita in modo ammirevole con caratteri che sono della stessa sostanza formale dell'intera tela. Notate la somiglianza, direi l'affinità, che c'è tra il profilo della donna a sinistra e i caratteri della firma. La mano è inconfondibilmente la stessa. Ma questo fenomeno non è senza riscontri. Chi conosce gli autografi di Raffaello sa che essi hanno la stessa intensità, direi quasi la stessa qualità figurativa che si riscontra nei suoi quadri e nei suoi disegni.

Terza conversazione

In questa terza conversazione vi mostrerò opere anche di scarso valore artistico, estetico o storico, che tuttavia sono molto interessanti perché rappresentative di certi problemi cui va incontro il conoscitore nello studio dell'opera d'arte.

Il conoscitore, lo studioso si trova spesso di fronte a quadri in condizioni di estremo oscuramento dovuto al fatto che per lunghissimi periodi di tempo, spesso per secoli, essi sono stati negletti, abbandonati in depositi di musei, case private, o conventi, senza essere né puliti, né verniciati.

C'è per esempio nelle Gallerie fiorentine una spettacolosa collezione di nature morte, raccolta dai granduchi medicei, composta da decine e decine di tele, (alcune sicuramente citate per il loro singolare soggetto nei documenti d'archivio) molte ormai prive di cornici, tutte mai più rifoderate da tempo immemorabile: scurite, quindi, sporche, alterate, e alcune, addirittura, in stato preagonico. La tela, infatti, quando rimane per molto tempo senza essere verniciata o rinfrescata, senza essere rifoderata, finisce con l'essiccarsi e diventare molto fragile. È facilissimo, così, che un piccolo urto, un piccolo attrito, la sfondino o la riducano in briciole.

È la stessa cosa accaduta a molti quadri su tavola dei primi secoli della pittura italiana (dal Duecento al primo Cinquecento), rimasti per secoli appesi alle pareti di chiese o sacrestie, senza che nessuno li curasse né li verniciasse.

Spesso la luce del sole, in determinate ore del giorno, batteva con monotonia, con ritmo identico su certe parti del dipinto: così la superficie pittorica e il sottostante gesso (cioè l'imprimitura fra la pittura vera e propria e la tavola) si sono inariditi e l'opera infine si è sfarinata lentamente ed è arrivata a noi in cattive condizioni.

Però, come ho detto in altra occasione e come non mi stancherò mai di ripetere, i danni provocati dall'usura sono infinitamente inferiori a quelli provocati dai restauratori e, soprattutto, da coloro che pensano di pulire e restaurare i quadri usando sostanze inappropriate.

Del resto, anche per quadri ridotti in condizioni fatiscenti basta un piccolo dettaglio in cui l'epidermide sia intatta per capirne immediatamente il livello qualitativo. E, molto spesso, basta quel piccolo dettaglio per stabilirne l'epoca (addirittura con un'approssimazione di pochi anni) e, se si tratta di un autore ben preciso, anche l'attribuzione. Ma molte volte i quadri sono in condizioni di annerimento totale. Come si procede in questi casi? Bisogna rivolgersi a un bravo restauratore, un restauratore di fiducia, il quale, se si tratta di tela, fa una foderatura usando certe cautele: non deve schiacciare troppo il colore con pesi eccessivi, non deve riscaldare troppo la tela durante l'operazione di rifodero. Poi, in un secondo tempo, passerà alla pulitura vera e propria. In certi casi, un quadro ritrovato in condizioni praticamente illeggibili, torna alla luce in uno stato perfetto.

Ecco un esempio. Questo quadro, quando lo vidi per la prima volta, era nero, illeggibile: rifoderato, pulito e verniciato da mano esperta, si è scoperto in condizioni perfette e ha rivelato immediatamente il suo autore. Si tratta di un'opera di Pompeo Batoni, un celebre ritrattista di scuola romana della prima metà del Settecento, molto famoso anche presso il pubblico inglese. In un caso del genere, l'attribuzione è facilitata dal fatto che del quadro esiste un'incisione che fornisce nome e cognome del personaggio effigiato (il cardinale Prospero Colonna di Sciarra) e, naturalmente, nome e cognome dell'autore.

Perché c'è una stampa di questo quadro? Non appena il pittore aveva eseguito il ritratto per il committente (che poteva essere lo stesso personaggio effigiato oppure la sua famiglia) un incisore abile, celebre, ne traeva una stampa (soprattutto quando il dipinto ritraeva un personaggio famoso), la quale veniva diffusa, anzi, distribuita, tra i conoscenti o i protetti della famiglia. Da questa stampa, poi, spesso accadeva che dei copisti traessero altre copie. Questo spiega perché di certi quadri esistono infinite copie nei luoghi più disparati. Il processo a stampa aveva così diffuso il modello. La stampa per molti secoli (diciamo dalla fine del Quattrocento fino al secolo scorso) ha avuto un'importanza enorme per la pittura europea. Ci sono periodi che non possono essere studiati, non possono essere conosciuti a fondo senza un adeguato studio dell'opera grafica, dell'incisione. Uno di questi periodi è il tardo Cinquecento.

Per esempio, non è possibile conoscere quel capitolo della pittura europea che noi definiamo manierismo internazionale, se non si conosce l'incisione. Il manierismo internazionale è fiorito un po' ovunque in Europa, e ha toccato il culmine in Baviera, e alla corte di Rodolfo II a Praga; ma ha avuto anche altrove dei capitoli importantissimi, molto variegati: a Utrecht, a Fontainebleau e, diciamo, anche in Italia, anche a Milano. La scuola dei così detti manieristi lombardi è il capitolo milanese del manierismo internazionale; così come ne esiste uno a Venezia; così come ne esistono altri casi a Firenze e in altre zone minori dell'Italia centro-meridionale.

Come avveniva questa diffusione della pittura attraverso la grafica? In qualche caso c'era un quadro già dipinto che veniva preso a modello dall'incisore. In altri casi, invece, il pittore dava il disegno all'incisore senza avere mai dipinto il quadro. Esistono composizioni molto importanti che non sono mai state

dipinte, e che sono conosciute soltanto attraverso le incisioni. Infine ci sono artisti la cui produzione pittorica è inferiore a quella grafica appunto perché l'immagine in bianco e nero aveva un'importanza immensa.

E, ancora, ci sono artisti dei quali conosciamo soltanto la produzione grafica e non la produzione pittorica. Un caso limite è quello di Jacques Bellange, uno dei più grandi artisti europei, di area lorenese, del quale abbiamo una serie abbondantissima di meravigliosi disegni (quasi sempre a sanguigna), di stampe tratte dalla sua opera grafica, ma un solo quadro (oggi all'Ermitage di Leningrado) molto diverso per stile e molto disuguale per qualità rispetto alla sua produzione grafica.

Ci sono poi artisti minori che sono stati importantissimi per noi perché la loro produzione grafica ha influenzato altri artisti. È il caso di Hans Speeckaert, praticamente inesistente come pittore, ma molto importante come disegnatore: molto importante per le incisioni che sono state tratte dai suoi disegni.

Queste stampe venivano avidamente ricercate da un capo all'altro dell'Europa e hanno influenzato enormemente artisti delle più varie estrazioni. Esisteva un mercato colossale (di cui oggi abbiamo solo una pallida idea attraverso i riflessi che se ne possono cogliere nell'arte) che giungeva nei luoghi più impensati. C'è per esempio un artista fiammingo, Marten de Vos, il quale ha fornito, con i suoi disegni, una quantità di idee ai suoi collaboratori incisori. In un caso si può dimostrare come le incisioni di Marten de Vos siano giunte persino nel territorio del ducato di Moscovia. Esistono infatti delle icone eseguite e firmate da artisti di Mosca della fine del Cinquecento e degli inizi del Seicento che derivano dalle incisioni dei disegni di Marten de Vos, così come è stato provato che alcune incisioni sono giunte in India: tanto è vero che esistono delle produzioni indiane del Seicento che sicuramente si appoggiano a modelli grafici europei facilmente identificabili.

L'incisione ha avuto, in Europa, la stessa funzione che oggi ha la fotografia; ma la cosa più curiosa è che mentre alcuni artisti sono stati diffusi con enorme abbondanza attraverso l'opera grafica, di altri, anche grandissimi, non abbiamo invece nessuna incisione. È il caso di El Greco, di cui non esistono incisioni contemporanee. Questo può dipendere dal fatto che El Greco viveva in un centro come Toledo dove, probabilmente, non c'erano incisori; ma resta pur sempre un mistero il fatto che le composizioni di El Greco non siano mai state diffuse dalla stampa.

Ci sono artisti le cui immagini sono state diffuse dalla Russia al Portogallo, dalla Svezia alla Sicilia, mentre ce ne sono altri (che noi consideriamo grandissimi) che sono rimasti praticamente lettera morta, conosciuti solo nel luogo dove hanno lavorato. Ma ho già detto che la storia dell'arte è una serie di schemi storiografici che estraggono dal passato, con il gusto del momento, ciò che in quel momento viene considerato grande. Opere che sono considerate grandi oggi non è detto che venissero considerate grandi all'epoca della produzione. A parte alcuni casi fissi come quello di Michelangelo, di Raffaello o di Giotto, che non hanno mai oscillato, non hanno mai vacillato, c'è tutta un'immensa produzione che sottostà continuamente alla revisione storiografica.

1. Pompeo Batoni, Ritratto del cardinale Prospero Colonna di Sciarra. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

2. Cosmè Tura, Madonna con il Bambino. Bergamo, Accademia Carrara.

Quindi, come dicevo, per il secolo XVI la grafica è d'importanza fondamentale. Lo stesso accade poi nel secolo XVII, quando il commercio delle stampe diventa qualcosa di gigantesco.

Alcuni centri, soprattutto Roma, avevano botteghe di incisori (come quella dei De Rossi) che dai quadri dei grandi artisti traevano immediatamente stampe che venivano poi vendute in tutta Europa e che hanno profondamente influenzato, dal punto di vista compositivo e soprattutto tematico, la produzione locale.

Alcuni artisti, per esempio il Maratta, hanno raggiunto una celebrità eccezionale grazie a questo commercio di stampe. I quadri del Maratta di Casa Colonna vennero immediatamente incisi, diffusi e apprezzati in tutta l'Europa proprio per quest'opera di trasposizione su carta.

Per quanto riguarda Pompeo Batoni, la stampa di Johann Georg Wille accerta l'attribuzione e il soggetto. Ma quello che in fin dei conti importa è la qualità del quadro, perché possiamo avere lo stesso ritratto ripetuto infinite volte e solo il giudizio qualitativo ci può assicurare su quel che è l'originale e quello che sono le copie. Esistono certi ritratti in moltissime versioni, nessuna delle quali è l'originale o, per lo meno, di cui l'originale rimane assai dubbio. Uno di questi casi, forse il più famoso, è un ritratto a mezzo busto eseguito da Agnolo Bronzino che raffigura il duca (poi granduca) Cosimo I de' Medici. Di questo dipinto esistono moltissime versioni, tutte su tavola e tutte di qualità abbastanza buona, ma nessuna è tale da poter essere giudicata il prototipo. Ogni tanto c'è qualcuno che afferma di aver ritrovato il modello originale ripreso dal vivo, ma fino a oggi penso che nessuno possa essere accettato senza discussione.

Credo che l'originale del quadro del Bronzino non sia stato ancora ritrovato, e può darsi che non esista più. Come mai esistono tante versioni del ritratto di Cosimo I? Perché era consuetudine inviare il proprio ritratto ad amici e a potentati. Era, insieme, un segno di rispetto e un omaggio di amicizia. Quindi, lo stesso Bronzino aveva avuto l'ordine di eseguire nella propria bottega, forse anche ritoccate da lui, copie del prototipo conservato nella collezione medicea. A volte, poi, queste copie venivano messe nei più importanti uffici statali, come accade oggi, nei tribunali o in certi uffici del capo dello Stato. Questo spiega come mai di certi ritratti esistono moltissime versioni. Inoltre, molto dipendeva anche dal momento e dal nome dell'artista che aveva eseguito il prototipo.

In altri casi ci troviamo di fronte a dipinti che hanno subito delle manipolazioni negli ultimi centocinquanta-duecento anni, per cui sono stati gravemente alterati nella loro superficie. Un esempio è la *Madonna con il Bambino* di Cosmè Tura, pittore ferrarese del Quattrocento, conservato all'Accademia Carrara di Bergamo. Senza essere degli esperti, ci si accorge a prima vista che esiste una gran differenza fra la superficie pittorica vera e propria, eseguita a tempera sul gesso, e il fondo. Mentre la superficie pittorica è in buono stato, leggibile, si vede subito che il fondo ha un aspetto piatto, rozzo: è un fondo oro metallico, che non può assolutamente essere della stessa epoca della tempera. Infatti il fondo oro originario è stato distrutto, ed è stato poi sostituito nell'Ottocento con un oro moderno.

2

Ci si accorge anche, guardando la figura della Vergine, che certamente la parte inferiore è stata mutilata. Il bordo attuale non corrisponde più a quello antico. Con ogni probabilità, in origine, la figura era intera e comprendeva anche le gambe e i piedi della Madonna seduta in trono. Spesso quadri del '200, '300 e '400 posti sugli altari delle chiese, a un certo punto non piacevano più e venivano smessi. Così, li staccavano dagli altari e li appendevano alle pareti della sacrestia. Abbiamo numerosissimi documenti d'archivio che riguardano quadri smessi, allontanati dalla chiesa, posti in locali secondari. Altre volte addirittura, come è accaduto alla grande *Madonna delle nevi* del Sassetta, venivano tolti dalla chiesa (nel caso specifico il Duomo di Siena) e inviati in provincia. La *Madonna delle nevi* del Sassetta venne inviato a Chiusdino, piccolo paese dell'area senese. In altri casi, poi, accadeva che i quadri venissero smessi non perché non piacessero più, ma perché erano stati danneggiati da candele cadute contro la superficie pittorica. In questi casi piuttosto che restaurare il quadro si segava la parte danneggiata e il quadro, riadattato in nuove cornici, veniva posto altrove. Il fatto poi che l'oro sia mancante, come nel quadro di Cosmè Tura, non è infrequente. I cosiddetti fondi oro, quando, agli inizi del Cinquecento, passarono di moda, venivano soprattutto considerati come merce di recupero: l'oro veniva grattato con una lametta, un coltello o un raschiatoio per essere recuperato.

E sappiamo che tra la fine del Sette e l'inizio dell'Ottocento ci sono stati mercanti che incettavano dai parroci queste tavole smesse, a cui nessuno dava più alcuna importanza, e ne facevano grandi cataste alle quali veniva appiccato il fuoco: un contenitore di pietra o di metallo raccoglieva l'oro fuso che usciva dalle cornici e dai dipinti.

È la fine che ha fatto grandissima parte dei fondi oro della zona di Orvieto: a Bagnoregio, dove oggi ci sono non più di quattro tavole fondo oro, doveva esserci una ricchissima produzione di polittici del Tre-Quattrocento. È accaduto poi che quando c'è stata la rivalutazione del così detto primitivo, molti collezionisti, molti mercanti hanno provveduto a ripristinare l'oro che mancava, con effetti molto nocivi per la lettura dell'opera stessa. Perché l'oro, per quanto grattato, conservava, per esempio, le tracce della punzonatura originaria. Rimettendo una foglia, grattando cioè ancora più a fondo il gesso e ripristinando il tutto con una serie di lastrine d'oro, si distruggeva la punzonatura originaria; cosicché il filologo, oggi, si trova spesso in gravi difficoltà sia per individuare l'autore, sia per stabilire a quale complesso il dipinto appartenesse.

Nella *Madonna* di Cosmè Tura la punzonatura, il nimbo originario e tutti gli apparati decorativi incisi nell'oro sono andati perduti. È quasi certo che l'opera fosse l'elemento centrale di un polittico destinato all'altare di una chiesa di Ferrara. Ma in un caso come questo si possono formulare solo delle ipotesi perché mancano i dati per arrivare a una soluzione definitiva del problema filologico.

Vi sono poi alcuni casi di dipinti famosi che sono giunti a noi non si sa bene se nell'originale o solo attraverso le copie. L'esempio più illustre di questo tipo di problema è quello della cosiddetta *Madonna del popolo*, un dipinto eseguito

da Raffaello Sanzio per la Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma. A questo punto bisogna ricordare che cosa fosse, allora, la chiesa di Santa Maria del Popolo. Situata presso la Porta Flaminia (già porta di San Valentino), la chiesa era stata ricostruita da Sisto IV della Rovere con l'intenzione di trasformarla in chiesa-mausoleo della sua famiglia. Lo stesso disegno era stato ripreso e ampliato dal nipote di Sisto IV, Giulio II. Anzi, Giulio II aveva fatto ingrandire la chiesa demolendone l'abside, per ricostruirla più profonda su disegni di Donato Bramante e aveva addirittura progettato di costruirsi lì la propria tomba. È presumibile pensare che alla tomba fosse destinata la zona più importante, al centro dell'abside, dietro l'altare maggiore. Quando Giulio II fu convinto da alcuni consiglieri a demolire l'antica basilica di San Pietro, concepì la propria tomba in modo completamente diverso: volle che al centro della nuova basilica venisse eretto un gigantesco mausoleo marmoreo, su disegno ed esecuzione di Michelangelo Buonarroti.

Quindi la chiesa di Santa Maria del Popolo, come sede del monumento venne abbandonata. Inutile che stia qui a ripetere che la tomba di Giulio II fu la grande tragedia della vita di Michelangelo. Questo elaboratissimo progetto comprendeva un mausoleo addirittura a due piani: al pianterreno erano previste delle gigantesche figure di profeti, delle quali fu eseguito solo il Mosè (oggi nella chiesa di San Pietro in Vincoli); delle statue allegoriche; e i cosiddetti Prigioni, (di cui due sono oggi al Louvre, gli altri, appena sbozzati, all'Accademia di Firenze). Al secondo piano era prevista la figura del Pontefice sul suo letto funebre e un grande altorilievo, o una grande scultura della Madonna con il Bambino nel fondo. Questo progetto venne sempre più ridotto, sempre più limitato, sempre più mutilato, finché si arrivò a una soluzione di compromesso che è l'attuale tomba di Giulio II nella chiesa di San Pietro in Vincoli a Roma, dove l'unica opera del Buonarroti, è, appunto, la figura del Mosè.

Prima di cambiare parere, Giulio II nel 1508 aveva ordinato a Raffaello, appena giunto a Roma, due quadri per la chiesa di Santa Maria del Popolo. Questi due quadri erano, rispettivamente, il ritratto del Pontefice seduto, e una Madonna che scopre il Bambino dormiente con san Giuseppe nel fondo, composizione chiamata *Madonna del popolo*. Nelle intenzioni originarie il quadro del Pontefice era situato alla sinistra dell'altare maggiore della chiesa, e quello della Madonna a destra. Io ho potuto constatare di persona che nella chiesa esistono ancora i chiodi ai quali erano appesi i due dipinti, che non erano però visibili tutti i giorni: erano nascosti dietro tende di seta e venivano scoperti soltanto una volta all'anno, in occasione di cerimonie molto solenni. I due quadri dovevano avere per il Pontefice un significato simbolico che a noi, oggi, sfugge. La cosa più strana però (questo è un altro problema della storia dell'arte) è che mentre di alcuni famosissimi capolavori di Raffaello noi non abbiamo neanche una copia, o al massimo ne abbiamo una o due, della *Madonna del popolo* che era difficilmente visibile si conoscono almeno novanta copie, che hanno fatto i giri più strani e si trovano nei luoghi più impensati. Ce n'è una addirittura in un antico monastero russo, oltre gli Urali. Altre si trovano, adattate a composizioni con più figure, nelle Fiandre, in Francia, in Spagna. Di altri capola-

vori di Raffaello, invece, per esempio la *Madonna della seggiola*, io conosco una sola copia, di qualità eccezionalmente alta, che si trova in Jugoslavia, e che io sospetto sia stata prodotta nella bottega di Raffaello con il suo intervento diretto. Allora, perché la *Madonna del popolo* è stata così copiata? Evidentemente aveva, per gli artisti e per il pubblico, dei caratteri suggestivi che a noi sfuggono completamente. I due quadri rimasero in Santa Maria del Popolo per gran parte del secolo xvi. Verso la fine del secolo essi furono presi (furono concupiti, si dovrebbe dire) da un cardinale collezionista, il cardinale Paolo Emilio Sfondrati, che era nipote del papa Gregorio xiv. Lo Sfondrati aveva un grandissimo gusto ed è stato uno dei più grandi collezionisti romani del Cinquecento. Era un uomo che, evidentemente, capiva i quadri e aveva messo insieme a Palazzo Spada (oggi sede del Consiglio di stato italiano) una raccolta che si può definire sensazionale: era gigantesca ed era famosa in tutta Europa. Esistono documenti dai quali si deduce che questa collezione fosse molto ammirata da un altro grandissimo collezionista, Rodolfo ii d'Asburgo, che aveva mandato dei suoi emissari a vedere i quadri. La raccolta comprendeva pezzi eccezionali; ne ricordo soltanto due: *L'Amor sacro e l'Amor profano* di Tiziano e *La predica del Battista* di Veronese. Quando la raccolta ebbe raggiunto il suo massimo splendore, lo Sfondrati cadde in una crisi religiosa perché era diventato amico del cardinale Cesare Baronio, uomo dedito allo studio e alla ricerca del cristianesimo primitivo, il cristianesimo delle catacombe, il cristianesimo dei martiri. Decise così di disfarsi di questa colossale collezione diventata per lui peccaminosa o, per lo meno, poco adatta ai suoi nuovi interessi. Nei primi anni del secolo xvii una parte dei quadri venne venduta al cardinale Scipione Borghese Caffarelli e ancora oggi fa parte della Galleria Borghese di Roma.

I due quadri di Raffaello, cioè il ritratto di *Giulio ii* e la *Madonna del popolo* furono anch'essi venduti al cardinale Borghese e sono citati continuamente negli inventari di casa Borghese. Poi, a un certo punto, la famiglia Borghese cominciò a vendere per realizzare moneta contante. Sia il *Giulio ii* sia la *Madonna del popolo* partirono.

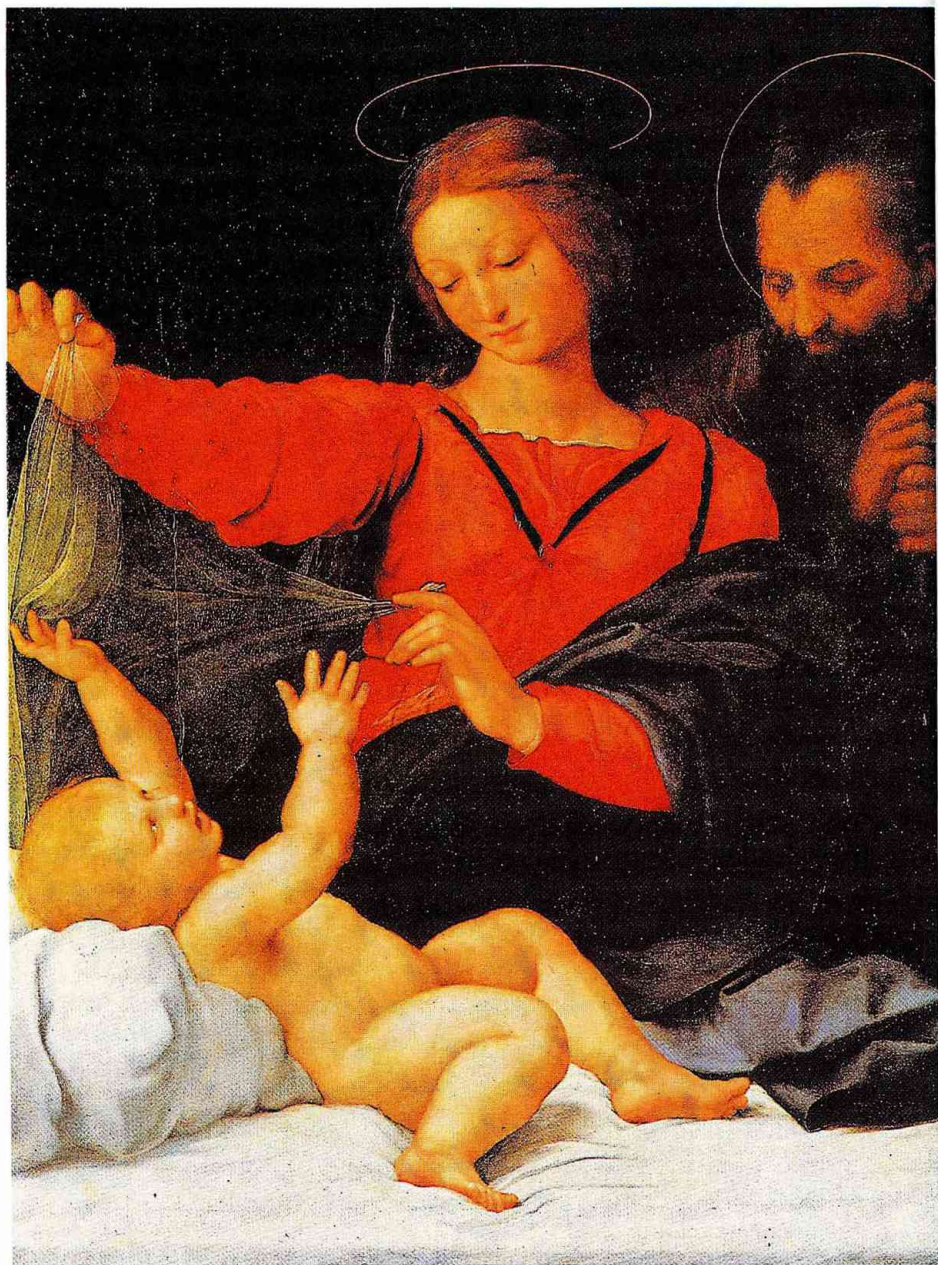
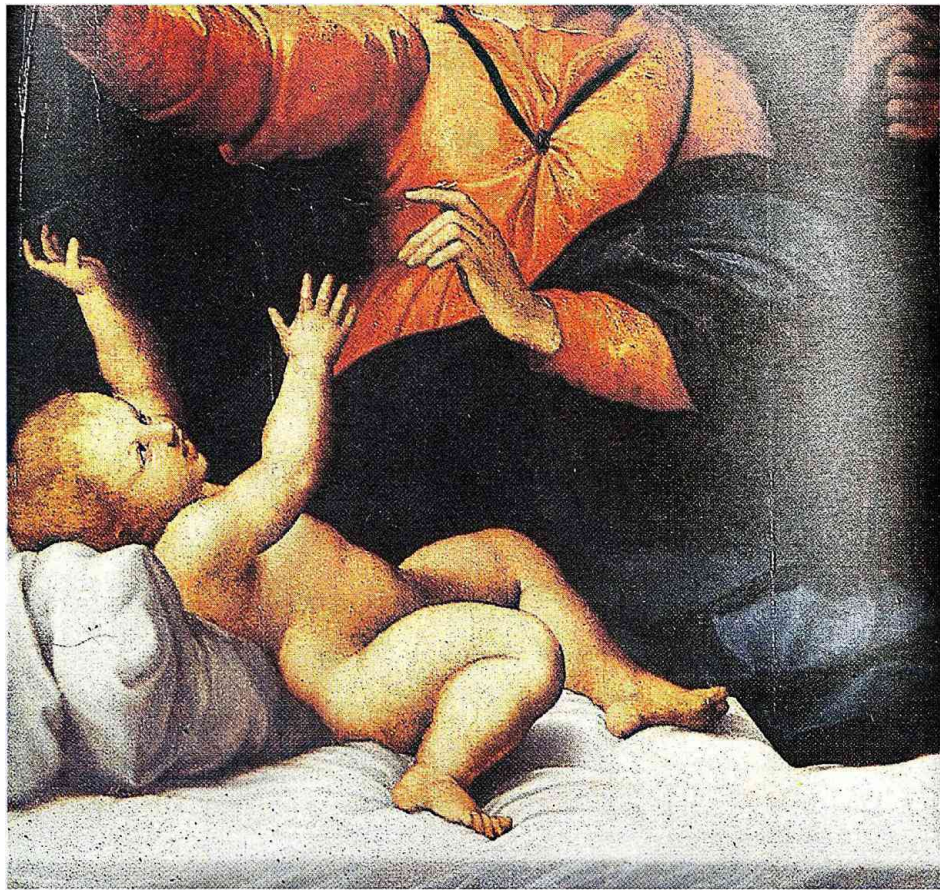
Recentemente è stata fatta una ricerca: il *Giulio ii*, con ogni probabilità, è stato ritrovato nei depositi della National Gallery di Londra. Io credo che sia l'originale. A parte la qualità, che è quella di Raffaello, c'è anche un altro fatto: l'angolo inferiore di sinistra ha un numero di inventario che non solo corrisponde a quello degli inventari Borghese, ma è eseguito dallo stesso pennello, con lo stesso colore biancastro che si nota in altri quadri che si trovano ancora nella Galleria Borghese. Quindi mi sembra che in questo caso la ricerca sia chiusa.

3 Invece, si è voluto identificare la *Madonna del popolo* con un quadro che si trova al Musée Condé di Chantilly, vicino a Parigi. Anche nel quadro di Chantilly, l'angolo inferiore sinistro mostra lo stesso numero d'inventario. La qualità e lo stile del quadro, però, sono sospetti; per cui non è da escludere che l'originale di Raffaello, alienato a parte, fosse stato sostituito da una buona copia sulla quale fu dipinto il medesimo numero di inventario dell'originale venduto.

Esiste, però, di questa *Madonna del popolo* un altro esemplare, che si trova al Getty Museum di Malibu in California, e che vale la pena di esaminare. [4] È evidente, anche a prima vista, che la superficie della *Madonna del popolo* del Getty Museum è una rovina totale. Il quadro, in effetti, alla fine del Settecento o ai primi dell'Ottocento venne sottoposto a una radicale pulitura con una sostanza inappropriata (probabilmente della soda caustica) che ha completamente distrutto la superficie dipinta. L'unica parte che il pulitore non ha osato toccare è la tenda del fondo che è di una qualità pittorica straordinaria, degna di Raffaello. Quello che si vede non è un quadro, è il cadavere di un quadro, impossibile da giudicare. Ma perché penso che potrebbe essere l'originale? Noi abbiamo oggi dei mezzi di ricerca e d'indagine che un tempo non esistevano. Uno di questi mezzi è il raggio infrarosso. Le fotografie a raggi infrarossi di questo quadro mostrano che sotto il rudere del dipinto c'è un disegno di eccezionale sostenutezza qualitativa. Inoltre il disegno mostra molti pentimenti, molti cambiamenti, come se, durante l'esecuzione dell'opera, il pittore avesse cambiato idea. Un pentimento molto importante è nella mano alzata della Madonna, un altro, altrettanto importante, nella gamba del Bambino. Pentimenti che sarebbero improbabili, inspiegabili in una copia. I caratteri di certe parti, soprattutto del viso della Vergine, mostrano nel disegno uno stile raffaellesco molto antico, intorno al 1508, cioè subito dopo l'arrivo di Raffaello a Roma, stile che, invece, non si riscontra nell'esemplare di Chantilly, sul quale io nutro forti dubbi. Il caso della *Madonna del popolo* è di quelli che, a mio avviso, non verranno mai risolti. A meno che non appaia una *Madonna del popolo* la cui autografia raffaellesca sia assolutamente certa e innegabile, si continuerà sempre a discutere se questo o quell'esemplare sia l'originale del quadro perduto.

La questione della *Madonna del popolo* è ulteriormente complicata da alcuni fatti collaterali. Durante il secolo XVIII si credeva che l'originale della *Madonna del popolo* fosse finito nel santuario di Loreto, tant'è vero che veniva chiamata *Madonna di Loreto* dalla tavola che i visitatori e i pellegrini ammiravano nel tesoro del Santuario.

L'originale della *Madonna di Loreto*, che si trovava nel santuario venne acquistato e portato a Roma da un Braschi, cioè uno dei nipoti di papa Pio VI. La *Madonna di Loreto* è citata nella raccolta di Palazzo Braschi a Roma, che fu saccheggiata dai giacobini durante l'invasione francese. I quadri vennero spediti a Parigi. Quando però a Parigi le casse vennero aperte, ci si accorse che alcuni quadri erano stati sostituiti, fra cui quello della *Madonna di Loreto*. Si tratta, quindi, di un colossale imbroglio che probabilmente non troverà mai la soluzione, a meno che, ripeto, non appaia l'autografo indiscutibile di Raffaello, se esiste ancora. E il fatto ancora più strano è che, a parte i quadri venduti al cardinale Borghese, tutto il resto della grande raccolta Sfondrati è anch'esso misteriosamente sparito.

Morto Sfondrati, ciò che restava della sua collezione venne portato in Lombardia, a Sesto San Giovanni, dove la famiglia aveva un palazzo, e possiamo più o meno seguire le tracce di questi avanzi della collezione fino al 1890 circa. Da allora, tutto risulta sparito e non si è ritrovato più nulla. La mia ipotesi è

3. Attribuito a Raffaello Sanzio, Madonna del popolo. Chantilly, Musée Condé.

4. Raffaello Sanzio (?), Madonna del popolo. Malibu (California), J. Paul Getty Museum.

che le ultime opere (fra cui alcuni quadri importantissimi) della collezione Sfondrati si trovino negletti, o obliati, in qualche villa della Brianza.

Esaminiamo ora le terribili vicissitudini che, per le ragioni più varie, hanno subito altri dipinti. Ecco l'esempio di un quadro della Walters Art Gallery di Baltimora nel Maryland. La Walters Art Gallery è in gran parte composta da una collezione formata a Roma, nella seconda metà dell'Ottocento, da un prelato del Vaticano, don Marcello Masserenti. La collezione fu poi acquistata in blocco dal milionario americano Henry Walters.

5-6

Anni fa uno dei dipinti di questa collezione fu estratto dai depositi, in vista della catalogazione, e si decise di pulirlo. Era un quadro che lasciava molto sconcertati perché mentre il volto dell'effigiato era di qualità altissima e mostrava a prima vista i caratteri stilistici di Lorenzo Lotto, tutto il resto era estremamente rozzo e di una qualità indegna per un artista di simile levatura. Furono fatte delle radiografie dopo di che si procedette a una pulitura. Il quadro, prima della pulitura, non si sapeva nemmeno che cosa volesse rappresentare; c'era un monaco, ma non si sapeva di quale ordine fosse: alcuni sostenevano fosse un agostiniano, altri (e avevano ragione) domenicano. Dopo la pulitura si scoprì che il quadro era il ritratto di un personaggio ben preciso rappresentato sotto le vesti di san Tommaso d'Aquino.

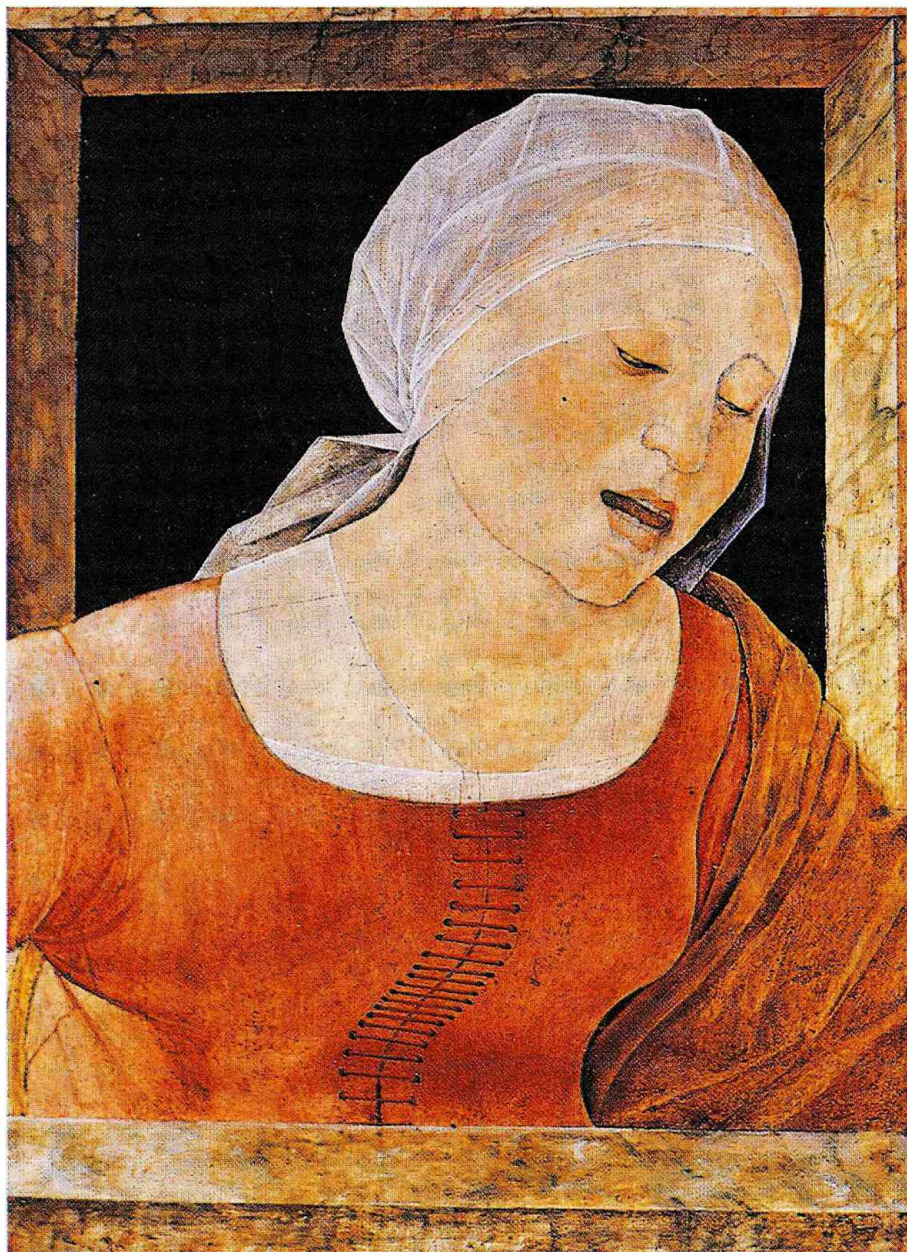
Nel secolo scorso si erano voluti cancellare i connotati religiosi del dipinto. Un restauratore aveva ricevuto l'ordine di coprire l'attributo del santo, il giglio, e di trasformare il suo abito. Il restauratore, però, non si era limitato a ridipingere le parti da trasformare, ma le aveva grattate via con una lametta, con un *grattoir*. Così non solo aveva massacrato il giglio, non solo aveva appiattito tutto l'abito, ma aveva anche rovinato le mani. Oggi il restauro ci ha restituito un Lorenzo Lotto sicuro, citato nel diario del pittore, dove si parla appunto del ritratto di fra Lorenzo da Bergamo nei panni di san Tommaso, eseguito nel 1542. Il quadro citato è appunto quello della Walters Art Gallery, abbiamo però un dipinto in condizioni penose e, praticamente, irrecuperabile per i tre quarti. Di esempi di questo tipo se ne potrebbero fare un'infinità. Io sono del parere che è preferibile non restaurare i quadri: è meglio lasciare il cadavere senza belletto e leggere quello che ancora c'è da leggere piuttosto che procedere a una ricostruzione. Non tutti però la pensano così, e molto spesso ci troviamo di fronte a quadri, anche d'importanza rilevante, completamente travisati dal restauro.

7

Vediamo un altro dipinto della Walters Art Gallery che presenta un problema assai singolare. Quando si cominciò a studiare questo dipinto esso mostrava solo la mezza figura di una donna che urla in atto di profondo dolore. Il quadro, poi pulito e riapparso in perfetto stato di conservazione, rivelò che sotto il fondo nero, aggiunto in epoca moderna, c'era un'incorniciatura architettonica. La cosa più interessante è che il dipinto mostra, almeno nella testa della figura, i caratteri inequivocabili di Ercole de' Roberti, pittore ferrarese del Quattrocento.

Questa figura corrisponde alla figura della Maddalena urlante ai piedi della croce, che si trovava in un ciclo di affreschi (oggi distrutto) eseguito dal de' Roberti nella cappella della famiglia Garganelli a San Pietro, nella cattedrale di

5. Lorenzo Lotto, Fra Lorenzo da Bergamo nei panni di san Tommaso. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

6. Lo stesso dipinto com'era prima del ripristino, con i connotati religiosi cancellati.

7. Ercole de' Roberti, Maddalena urlante. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

8. Anonimo della fine del xv secolo, Redentore. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

Bologna. In questa chiesa, prima del suo sciagurato rinnovamento, nel secolo XVIII esisteva un celeberrimo ciclo di affreschi: su una parete la Crocefissione, su un'altra parete il Transito della Vergine, tutte e due eseguiti dal de' Roberti (altre parti del ciclo spettavano a un altro grande pittore ferrarese, Francesco del Cossa). Prima della demolizione di questi affreschi qualcuno ne aveva fatto trarre delle copie, e una di queste copie (proprio una parte della Crocefissione) si trova oggi nella sagrestia di San Pietro a Bologna. Altre due copie, relative al Transito della Vergine, si trovano rispettivamente nel Museo Ringling di Sarasota in Florida e nel Museo del Louvre. La cosa più curiosa è che la figura urlante del quadro Walters è identica a una figura della copia dell'affresco che riguarda la Crocefissione. Come si può spiegare un fatto del genere?

Io escludo assolutamente che la testa del dipinto Walters sia una copia: la qualità è troppo alta e i copisti sono sempre di un livello assai meno nobile. A mio avviso questo è il tipico caso di uno di quei campioni che i pittori dovevano produrre al momento della committenza di un affresco. Il committente richiedeva un campione nel quale il pittore doveva mostrare a quale punto di finitura intendesse portare l'affresco. In questo caso il de' Roberti deve avere eseguito solo la testa della Maddalena per mostrare come avrebbe eseguito l'affresco. In un secondo tempo il campione è stato completato. Osserviamo bene: la qualità della testa è infinitamente superiore a quella della parte inferiore della figura e dell'inquadratura. Qualcuno ha voluto trasformare il campione della testa della Maddalena in un quadro, completo, addirittura, di incorniciatura architettonica. Il campione del de' Roberti aveva troppo l'aspetto di un frammento (genere estraneo alla valutazione estetica del Cinquecento e del Seicento) e quindi è stato trasformato in quadro. In un secondo tempo il fondo architettonico è stato completamente coperto. Esistono altri esempi di campioni eseguiti su terracotta o su tavola dovuti anche a insigni artisti fiorentini, e secondo me si tratta proprio di campioni che il committente esigeva dal pittore prima di dargli il via.

8 Ecco qui un altro caso di pulitura, eseguito sempre su un quadro della Walters Art Gallery, che ha portato a un risultato che definirei molto triste e, nello stesso tempo, assai problematico. Nel momento in cui s'iniziò il restauro questo dipinto era nero come il carbone, praticamente illeggibile. Pulito, il quadro è apparso in condizioni piuttosto buone, salvo che per un dettaglio importante: la testa della figura era stata completamente distrutta. La ragione deve essere la solita: i tratti fisionomici di quello che nel quadro appare essere il Redentore non soddisfacevano i proprietari e quindi fu deciso di cambiarli, dopo avere raschiato la vecchia pittura. Il quadro mostra caratteri di difficile lettura, di difficile interpretazione, sia dal punto di vista iconologico sia dal punto di vista attributivo. Dal punto di vista iconologico alcuni dettagli di questo dipinto non riescono a essere spiegati in modo plausibile. Perché, per esempio, questa figura di Cristo ha in mano una croce in cima a una sorta di pastorale di cristallo? Che cosa vuole dire? E perché porta questa cintura che lo stringe? Che tipo di cintura è, e che significato aveva? Io ho fatto una lunga ricerca su questo dipinto senza approdare a nulla. Questi dettagli dovevano avere un significato parti-

colare e dovevano essere relativi a un ordine, o a una confraternita, che ancora non sono stati scoperti e che, probabilmente, erano limitati a una piccola area dove venne eseguito questo dipinto. Quanto all'attribuzione è chiaro che si tratta di un dipinto di area veneta; ma è difficile stabilire chi ne sia l'autore. Io, personalmente, conosco un solo quadro della stessa mano, ed è una piccola tavola in buone condizioni che si trova in una collezione privata a Roma, e rappresenta san Benedetto in piedi. È sicuramente della stessa mano anche perché certi dettagli ritornano identici: i tipi del paesaggio, le nuvole e, soprattutto, quel parapetto a specchi marmorei che si vede nel fondo. Si può fare un'attribuzione in questo caso? No. Bisogna lasciare l'autore nell'anonimato. Esistono invece studiosi che si dedicano soprattutto all'*expertise* per il mercato: per loro non esiste l'ipotesi dell'anonimia. Tutto deve avere un nome, tutto deve essere battezzato. Ma bisogna stare molto attenti a questo metodo, perché mentre abbiamo moltissimi quadri anonimi, abbiamo anche moltissimi nomi di pittori (nei documenti scritti, nei documenti stampati) di cui non è rimasta nessuna opera. Quindi la sistemazione filologica di certe aree è soltanto all'inizio. E, d'altronde, bisogna pur riflettere sul fatto che noi possediamo solo una piccola percentuale di quel che fu prodotto. Di artisti come Piero della Francesca, grandissimo, abbiamo non più dell'otto, dieci percento di ciò che produsse. I grandi cicli pittorici di Piero, a Ferrara e a Roma, sono stati demoliti. Altri artisti anch'essi sommi, come Domenico Veneziano, non ci sopravvivono che per il due, tre percento. Il grande ciclo pittorico di Sant'Egidio a Firenze, eseguito da Neri di Bicci, Domenico Veneziano e Piero della Francesca, è stato completamente demolito. Lo stesso è accaduto per il capolavoro del Pontormo, il coro della basilica di San Lorenzo a Firenze, che fu distrutto nel secolo XVII perché non piaceva più.

Di altri artisti, alcune delle opere più pregiate sono sopravvissute sino a epoca più tarda. Per esempio, la cappella eseguita da Andrea Mantegna per papa Innocenzo VIII, nel Belvedere del Vaticano, era ancora visibile nel tardo Settecento, quando fu demolita spietatamente per fare spazio ai musei di scultura antica. Probabilmente ne resta soltanto la tavola d'altare, cioè il *Cristo sul sarcofago sorretto da due angeli*, attualmente nello Staten Museum for Kunst di Copenaghen.

Quindi bisogna stare molto attenti a prendere per buone le affermazioni di quegli studiosi che trovano sempre una risposta ad ogni domanda.

Vi sono dei casi, e sono i più numerosi, in cui la distruzione delle produzioni figurative avviene perché giunge un momento in cui esse non sono percepite più come moderne, né ancora come antiche: sembrano semplicemente vecchie. Quindi sono considerate di cattivo gusto e sembra naturale liberarsene. Questo accade anche per gli oggetti. Tutti abbiamo avuto in casa oggetti «art nouveau» e «art déco», di cui ci siamo liberati con soddisfazione perché li consideravamo un vecchiume che non volevamo più vederci intorno. Ci siamo liberati di mobili, vasi di vetro, servizi di piatti considerati rifiuti di un'epoca sorpassata.

Oggi che l'art nouveau viene rivalutata, e la si considera una produzione artisticamente valida, molti di noi rimpiangono le cose bellissime vendute ai robi-

vecchi o, addirittura, gettate via senza nessuno scrupolo e nessuna esitazione. Questo è accaduto anche per opere insigni. Ci sono stati dipinti che, a pochi decenni dalla loro esecuzione, sono stati sacrificati senza rimpianto. Il caso più clamoroso è quello avvenuto nel luogo più santo della cristianità, la Cappella Sistina in Vaticano. Quando si decise di affidare la parete di fondo a Michelangelo perché eseguisse il suo *Giudizio Universale*, furono scalpellati e distrutti la grande pala d'altare ad affresco con l'*Assunzione della Vergine e Sisto IV inginocchiato*, eseguita da Pietro Perugino; i due affreschi (a sinistra il *Ritrovamento di Mosè*, che iniziava il Ciclo mosaico; a destra la *Natività di Cristo*, che iniziava il Ciclo cristologico) anch'essi eseguiti dal Perugino e dai suoi allievi.

La produzione che più ha sofferto di questo rinnovamento, di questa perdita dei testi antichi, è la produzione profana. Interi cicli di soggetto profano, cicli ad affresco e anche cicli di quadri, sono stati gettati via perché non apparivano più degni di sopravvivere. Pensiamo al destino delle decorazioni nelle sedi viscontee della Lombardia. Quando i cicli eseguiti dai pittori gotici vennero giudicati dagli occhi di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este, dovettero apparire come qualcosa di vecchio, di addirittura ridicolo, da gettare via senza alcuno scrupolo.

Non abbiamo più questi grandi cicli di cui, spesso, rimangono sia la documentazione della committenza sia la descrizione di chi li ha visitati. Non parliamo, poi, delle decorazioni eseguite dai pittori sui mobili, sulle porte, che venivano sacrificate con la stessa disinvoltura con cui si rinnova l'arredamento per esigenze pratiche.

Ci sono inoltre casi in cui un edificio si è salvato non per la considerazione dovutagli ma perché, nel frattempo, era diventato una sede secondaria. Se oggi abbiamo ancora il Palazzo Ducale di Urbino con i suoi bellissimi caminetti, le sue porte intarsiate, lo studiolo di Federico da Montefeltro, non è per la stima del loro valore intrinseco, ma perché, a un certo momento, la corte di Urbino si trasferì a Pesaro. Quando, nel 1631, il ducato di Urbino fu devoluto allo Stato Pontificio, il palazzo costruito da Federico da Montefeltro diventò la sede del governatore locale; nessuno, quindi, pensò di spendere del denaro per rinnovare questa sede; ed è questa la ragione per cui l'edificio si è salvato.

Abbiamo altri esempi tragici di opere d'arte distrutte poco tempo prima che si potesse documentarle, soltanto pochi decenni prima dell'avvento della fotografia. Ho già citato il caso della cappella del Mantegna nel palazzetto del Belvedere in Vaticano, costruito da Innocenzo VIII. Questa cappella, considerata un sommo capolavoro, è stata distrutta senza che ne venissero tratti dei disegni, per cui non sappiamo nemmeno che cosa fossero i soggetti e le composizioni dei celebri affreschi del Mantegna. Un'altra cappella che fu distrutta in Vaticano, senza alcuno scrupolo, era affrescata dal Beato Angelico. E così via. L'appartamento Borgia, invece, è rimasto praticamente intatto perché nessuno lo usava più. Papa Alessandro VI Borgia, che vi aveva abitato, era così esecrato e sgradito alle autorità pontificie che il suo appartamento venne praticamente chiuso e adibito a deposito. Nessuno pensò più a rinnovarlo; altrimenti sarebbe scomparso.

9. Pietro Longhi, Scena di vita veneziana, dipinto a olio su rame. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

Ci sono infiniti documenti sulla distruzione continua di cicli, quadri e decorazioni profane avvenuta nel corso dei secoli.

La distruzione più macroscopica è quella dell'antica basilica di San Pietro in Vaticano, quando Giulio II, nei primi decenni del Cinquecentto, decise di ricostruirla demolendo l'antico edificio che, pur ampliato, aveva conservato la sua struttura dell'epoca di Costantino il Grande. Allorché le travature della navata centrale vennero smontate e le pareti abbattute, si osservò che molte travi conservavano ancora il marchio a fuoco dell'imperatore Costantino. Le travi si erano trasformate in nidi di topi e di pipistrelli, ma il legno era ancora quello dei grandi cedri del Libano che Costantino aveva fatto portare a Roma. La chiesa venne sacrificata senza alcuno scrupolo, e andarono persi chilometri quadrati di affreschi, mosaici, numerosissime sculture che testimoniavano e illustravano la storia della Chiesa cattolica dall'anno 330 circa fino agli inizi del Cinquecento. Furono abbattute le decorazioni absidali di Pietro Perugino; gli affreschi di Pietro Cavallini; innumerevoli sepolcri, tra cui quelli imperiali, e di papi; un'intera cappella di Giovanni VII decorata a mosaici. Qualcosa si salvò perché alcuni monsignori, che avevano visto con orrore quest'opera di devastazione, riuscirono a sottrarre al piccone demolitore dei muratori e agli scalpellini marmi, pezzi di mosaico, pezzi di affresco. Così abbiamo per esempio, due angeli di Giotto: uno è stato ritrovato a Bovile Ernica, nella provincia laziale; un altro è ancora in Vaticano. Si salvarono anche alcuni frammenti del Ciclo musivo di Giovanni VII: uno è nella chiesa di San Marco a Firenze, un altro nella chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Roma, un altro nel Duomo di Orte. Si sono salvate parecchie sculture; ma, a parte pochissimi reperti che furono riutilizzati per la nuova chiesa (fra cui il grande disco di porfido sul quale, secondo la tradizione, è stato incoronato Carlo Magno) tutto il resto dell'immenso edificio fu sacrificato senza pietà.

Ma torniamo ai quadri e ai problemi che essi sollevano con l'esempio concreto di un altro quadro della Walters Art Gallery di Baltimora, che riproduco com'era prima della pulitura, quando io lo vidi per la prima volta. A quell'epoca il quadro era ricoperto da una serie di vernici ingiallite che ne rendevano assai difficile la lettura. Era inoltre munito di uno strano battesimo: *Scuola francese del secolo XVII, Voltaire si reca a fare visita alla sua amante*. Non appena si cominciò a pulire il quadro, e vennero rimosse queste vernici che ne rendevano quasi impossibile la lettura, affiorò un'opera estremamente fine, e tipica di un pittore veneziano: Pietro Longhi. Naturalmente il quadro non ha assolutamente nulla a che fare con Voltaire, né con la Scuola francese. Si tratta semplicemente di una di quelle scene di vita veneziana, interpretate con brio umoristico, che rappresenta un vecchio signore in visita a una giovane dama seduta vicina alla spinetta.

9

Il quadro è molto singolare perché è una delle rarissime opere di Pietro Longhi eseguite su rame. I dipinti a olio su rame non subiscono alterazioni cromatiche, quindi si conservano molto bene: il quadro, infatti, salvo alcune piccole scrostature è in perfetto stato di conservazione. In questo caso, l'attribuzione a Longhi, indicata dai dati stilistici, è stata confermata da un inatteso contribu-

10. Raffaellino del Colle, Madonna con il Bambino e san Giovannino. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

11. Sottoposto ai raggi x il quadro di Raffaellino del Colle del Museo di Baltimora rivela le tracce della composizione che si trova alla Galleria Borghese (pag. a fronte). Sulla destra, in alto, si riconosce con chiarezza il braccio proteso del Bambino

12. Raffaellino del Colle, Madonna con il Bambino e san Giovannino. Roma, Galleria Borghese.

to. In alto c'è una piccola gabbia con un pappagallo. Ebbene, in un taccuino di disegni di Pietro Longhi, conservato al Museo Correr di Venezia, ci sono gli studi dal vero di questo pappagallo nella sua gabbia. Non è un dettaglio inventato: il pittore lo aveva osservato proprio dalla natura. Come mai il quadro era stato attribuito alla Scuola francese? Per molto tempo è stato considerato molto più fine, molto più chic avere un quadro francese piuttosto che veneziano. Un fenomeno assai comune fu che moltissimi quadri attribuiti a Boucher, Fragonard e ad altri artisti francesi d'epoca, una volta puliti si rivelassero poi di Francesco Fontebasso, di Gaspare Diziani o di altri artisti veneziani del Settecento. È una confusione che non deve sorprendere.

Il dipinto del Longhi a Baltimora, è uno dei restauri più felici che io abbia mai visto. Può suscitare un certo sospetto il fatto che sia dipinto su rame, cosa piuttosto insolita in Pietro Longhi che generalmente usa come supporto la tela. Esistono, però, altri suoi quadri su rame, soprattutto piccoli ritratti. Quindi, questo non è un caso unico.

[10] Un altro quadro, sempre del Museo di Baltimora, che pone un problema singolarissimo è una tavola che rappresenta la Madonna con il Bambino e san Giovannino, su un fondo del quale si vede un edificio classicheggiante a forma di abside. È un'opera di Raffaellino del Colle, un pittore della scuola di Raffaello.

Dopo avere iniziato la sua carriera a Roma, dove aveva eseguito cose anche molto notevoli per committenze private, Raffaellino emigrò e lavorò in Umbria e nelle Marche, soprattutto nell'area del ducato di Urbino. È un pittore, bisogna dire, di un livello molto disuguale: accanto a opere assai raffinate e di qualità intensa ne mostra altre, autografe, molto discutibili per trasandatezza e approssimazione. Evidentemente è un pittore che mutava registro di esecuzione, a seconda di come veniva pagato. Credo che ci sia un rapporto preciso, almeno nel caso di certi artisti, fra la qualità dell'esecuzione e l'entità del compenso che veniva loro di volta in volta assegnato.

Per quanto riguarda il quadro di Baltimora, conosciamo per lo meno quattro versioni della stessa composizione; quello di Baltimora, però, è inequivocabilmente il prototipo dell'artista. Gli altri, almeno in un caso possono anche essere suoi, ma sono stati eseguiti dopo e con meno cura.

Il fatto più strano è che di questo quadro esiste una versione, praticamente [11-12] identica, nella Galleria Borghese di Roma. Nella stessa Galleria Borghese c'è una seconda composizione che raffigura anch'essa la Madonna, il Bambino e san Giovannino. Quando il quadro di Baltimora fu portato nel laboratorio di restauro vennero fatti i raggi x e si scoprì che al di sotto della composizione il pittore, in un primo tempo, aveva dipinto, portandola molto avanti, la seconda composizione della Galleria Borghese. Poi, in un secondo tempo, decise di cancellarla dipingendoci sopra la composizione che si vede adesso. Per quale motivo nella Galleria Borghese esistono, distinte, sia la versione gemella del prototipo di Baltimora sia una versione del dipinto che appare sotto lo strato visibile dello stesso prototipo? Qual è stata la ragione che ha spinto Raffaellino a cancellare la composizione che lui stesso o un suo allievo hanno copiato nel

secondo quadro Borghese? Questo è il caso più strano che io abbia incontrato nella mia carriera, ed è un caso insolubile.

Molte volte, però, l'indagine filologica si trova di fronte a quadri che non sono completi, che sono dei frammenti. L'esempio più comune è quello dei dipinti dei secoli XIV e XV, trittici o polittici o pale d'altare, i quali sono stati smembrati, soprattutto per quel che concerne il gradino al di sotto delle figure principali. La struttura dei polittici del Tre e Quattrocento comporta una serie di tavole (tre o cinque o sette), con una scena principale al centro (generalmente la Madonna con il Bambino o la Crocefissione) e dei santi laterali, rappresentati in piedi. Al di sotto c'è una sorta di gradino a scomparti correlati alle figurazioni delle parti principali. Di solito, sotto la Madonna con il Bambino possiamo avere la Crocefissione o la Natività; mentre al di sotto dei santi abbiamo, quasi sempre, scene relative alla loro leggenda. Talvolta queste scene sono legate a episodi agiografici estremamente difficili da identificare, e soltanto attraverso la sistemazione, la ricostruzione filologica, riusciamo a interpretarle.

Perché sono avvenute queste dispersioni, questi smembramenti? Per vari motivi. Qualche volta il polittico è stato tolto dall'altare e messo su un nuovo altare dentro a una nicchia troppo piccola per contenere anche il gradino; qualche altra volta il gradino può essere stato rubato; altre volte ha fatto gola a un collezionista, che ha corrotto il parroco e l'ha comprato. Queste predelle sono molto comuni: nel collezionismo privato e nei musei sono i pezzi con i quali deve cimentarsi più di frequente il conoscitore di quadri.

Vediamo, ora, un esempio relativo alla grande collezione, formata a Roma intorno alla metà dell'Ottocento dal marchese Gigli Campana, direttore, allora, del Monte di Pietà. Dopo il crollo finanziario, politico e morale del marchese, la sua collezione fu acquistata da Napoleone III, e poi dispersa dalla Terza repubblica in una quantità di musei, prima di essere riunita in gran parte, solo pochi anni fa, nel Musée du Petit Palais di Avignone.

Questa tavoletta rappresenta un santo vescovo che viene decapitato. Nella stessa collezione c'è un pannello compagno che raffigura la strage degli innocenti. 13-14

Osservando questi due pannelli possiamo essere certi soltanto di una cosa: che il pannello con la Strage degli innocenti, la cui composizione è perfettamente simmetrica, doveva occupare la parte centrale della predella; mentre il santo dell'altro pannello rimane di oscura identificazione perché, secondo la letteratura agiografica, sono molti i santi vescovi che vengono decapitati. Bisogna quindi puntare sull'attribuzione di questi dipinti, che per un occhio esperto è piuttosto facile. Si tratta di un artista senese della seconda metà del Quattrocento, Benvenuto di Giovanni: l'esame dei caratteri morelliani dimostra che sono opere sue, databili intorno al 1480. I caratteri morelliani sono quegli stilemi, quelle forme che un artista ripete quasi meccanicamente nei dettagli secondari delle sue opere, e che Giovanni Morelli fu il primo a identificare applicando rigorosamente il metodo positivistico: caratteri che sono tuttora alla base delle attribuzioni. Ma se noi diciamo che questi due dipinti sono di Benvenuto di Giovanni e che la tavoletta con la Strage degli innocenti occupava la parte cen-

13-14. Benvenuto di Giovanni, San Fabiano decapitato e Strage degli innocenti. Avignone, Musée du Petit Palais, Collezione Gigli Campana.

15. Benvenuto di Giovanni, Miracolo di san Giacomo di Compostella. Collezione privata inglese.

16. Benvenuto di Giovanni, Pala d'altare. Siena, Chiesa di San Domenico.

trale della serie abbiamo concluso ben poco. L'unica cosa che possiamo dire, oltre all'attribuzione, è che al di sopra della Strage degli innocenti deve esserci stata una Madonna con il Bambino, perché la strage è un soggetto piuttosto raro, ma quasi sempre legato al gruppo della Madonna con il Bambino.

La questione sarebbe rimasta insoluta se, anni fa, da una collezione privata inglese non fosse venuto fuori un terzo elemento della serie, che rappresenta 15 un miracolo di san Giacomo di Compostella: il miracolo dell'impiccato, con il santo che sostiene un impiccato di fronte a due pellegrini. La tavoletta è delle stesse misure delle altre due, lo stile è identico, l'attribuzione a Benvenuto di Giovanni (nello stesso momento stilistico) è assolutamente certa. Tutto fa pensare che la pala corrispondente alla predella comprendesse, dunque, san Giacomo, un santo vescovo e al centro, sopra la Strage degli Innocenti, una Madonna con il Bambino.

Ora questo quadro esiste: è una pala d'altare ben nota di Benvenuto di Gio- 16 vanni, che si trova nella Chiesa di San Domenico a Siena ed è del 1483. Nella pala vediamo, al centro, la Madonna con il Bambino e a sinistra un santo vescovo, anzi addirittura un papa, san Fabiano. Infatti dalla parte opposta, in corrispondenza, c'è san Sebastiano, il quale nel tardo Quattrocento è sempre accoppiato iconograficamente a san Fabiano. Vediamo anche che, a sinistra, c'è san Giacomo. Quindi, della predella si conoscono gli scomparti relativi a san Giacomo e a san Fabiano, oltre alla parte centrale. Mancano ancora quelli dei due santi di destra, cioè san Giovanni evangelista e san Sebastiano. Probabilmente le due tavolette ancora da rintracciare raffiguravano il martirio di san Sebastiano e il martirio di san Giovanni evangelista.

Questo è un caso in cui si arriva a una soluzione definitiva del problema, anche perché conosciamo abbastanza bene le modifiche che la chiesa di San Domenico subì durante i secoli. E bisogna aggiungere che Siena, per quel che riguarda l'aspetto delle sue chiese, è una delle città più documentate: ci sono numerose guide, ci sono notizie manoscritte, una delle quali, addirittura, spetta al papa Alessandro VII, prima che diventasse pontefice. In questi manoscritti sono spesso citati i quadri dei singoli altari, il loro soggetto, le firme dei pittori quando esistono, le scritte che appaiono nei vari pannelli. Così, in molti casi che riguardano Siena possiamo procedere con assoluta sicurezza.

Altre volte la ricostruzione filologica di un'opera ci è fornita da alcuni dati 17-18 accessori, che fungono da spia circa la pristina provenienza. Queste due tavole, che io vidi nel deposito del museo Puškin di Mosca, hanno uno stile estremamente caratterizzato e denunciano immediatamente, al conoscitore, la mano di un pittore senese del Quattrocento, Stefano di Giovanni, detto il Sassetta. Lo stile delle due tavole allude anche a una data, non distante dal 1440. Detto questo, non sapremmo un granché sulle due tavole, che raffigurano due santi diaconi. Uno dei due, munito della graticola, è san Lorenzo, l'altro, con ogni probabilità, è santo Stefano. E non potremmo dire da dove provengono se i due dipinti non fossero ancora provvisti delle loro cornici originali. Le bellissime incorniciature in pastiglia, rilevate e dorate, che si vedono in alto, non sono del secolo XIX come parrebbe a prima vista, ma fanno parte delle tavole stesse e

17-18. Stefano di Giovanni (detto il Sassetta), Santo Stefano e San Lorenzo. Mosca, Museo Puškin.

sono quelle originali. Ora queste stesse incorniciature ritornano in altri elementi di quello che fu il capolavoro del Sassetta e uno dei capolavori dell'arte italiana: un gigantesco polittico a due facce, eseguito appunto intorno al 1440 per l'altare maggiore della chiesa di San Francesco a Borgo San Sepolcro, polittico che venne sciaguratamente venduto intorno al 1810 e ora è andato disperso.

Il polittico aveva una struttura molto singolare. Era composto di due facce, e la faccia principale aveva la tavole della Madonna con il Bambino e quattro pannelli con quattro santi. Anzi, tre santi e un beato, il beato Raniero Rasini, un francescano di Borgo San Sepolcro, che era sepolto lì vicino. La faccia posteriore, rivolta verso il coro, mostrava al centro la figura stante di san Francesco d'Assisi e, ai lati, otto scomparti messi su due registri, con scene della sua vita: quattro a sinistra e quattro a destra.

Lo spessore del polittico, piuttosto cospicuo, era riempito ai due lati con varie tavole che raffiguravano dei santi, e due di queste sono appunto le tavole del Museo Puškin di Mosca. Naturalmente il polittico era provvisto di un duplice gradino, uno davanti e uno dietro, e completato da cuspidi e pinnacoli. Alcuni pezzi sono stati ritrovati, molti altri sono ancora nascosti, e attendono di essere riesumati.

Il polittico, purtroppo, ha avuto una sorte assai triste. Una volta venduto fu anche smembrato e oggi è diviso tra vari musei e varie collezioni private. La parte anteriore, quella con la Madonna e il Bambino e due dei quattro santi, si trova nel Museo del Louvre a Parigi. La tavola centrale della parte posteriore, con san Francesco in piedi, e gli altri due Santi della faccia anteriore, si trovano nella collezione Berenson a Settignano. Delle otto tavole con san Francesco, sette sono nella National Gallery di Londra e una, invece, è finita nel Musée Condé di Chantilly. Tutti gli elementi della predella che si conoscono sono divisi tra il Museo di Detroit, il Museo di Berlino, il Louvre di Parigi. Ma, ripeto, molti altri pezzi attendono ancora di essere ritrovati. Le stesse incorniciature in pastiglia dorata, lo stesso motivo ornamentale, eseguito con la medesima tecnica, che abbiamo notato nelle due tavole del Museo Puškin di Mosca ritornano negli otto pannelli della vita di san Francesco e assicurano che i due pannelli moscoviti facevano parte di questo gigantesco complesso.

Oltre a questi pezzi già noti sappiamo, per esempio, che in una mostra a Pietroburgo negli anni 1880-1890 apparvero altri pezzi del polittico, oggi ritenuti smarriti. Probabilmente si trovano in qualche museo sovietico di provincia o in qualche collezione privata russa.

Vedete, quindi, quanti frammenti di una sola opera sono stati dispersi, come è stato mutilato un insieme che possiamo ricostruire solo idealmente. Una simile dispersione è avvenuta prevalentemente nel secolo XIX, quando era di moda raccogliere i primitivi italiani e c'era un immenso commercio che saccheggiava l'Italia per riversarne la merce soprattutto in Francia, Inghilterra e Germania. Il primo esempio, però, di grande collezionismo di primitivi italiani è quello del marchese Alfonso Tacoli Canacci di Parma, il quale si recò a Firenze verso il 1780 e acquistò una notevole quantità di fondi oro, tavole, trittici, polittici, predelle che provenivano da chiese e conventi soppressi e li portò a Parma. La

collezione Tacoli Canacci venne poi depredata dai giacobini durante l'invasione francese: una parte fu trasferita in Francia; ma una parte si trova ancora a Parma, divisa tra la Pinacoteca e la piccola Pinacoteca Stuart.

Nel secolo XIX sono esistite immense collezioni, soprattutto in Francia e in Inghilterra, che venivano formate da collezionisti-viaggiatori, i quali venivano in Italia e acquistavano le opere d'arte. Prima cominciarono in Francia: la collezione Artaud de Montor, per esempio, di cui esiste anche un catalogo di litografie; la collezione Cacault di Rennes.

Poi ci sono i grandi collezionisti inglesi, il cui elenco è davvero impressionante. In queste collezioni non erano raccolte poche decine di quadri, ma, spesso, centinaia di opere, una più importante dell'altra. Fra questi collezionisti si possono ricordare Walter Davenport Bromley e Charles Butler. Ci sono stati poi dei viaggiatori innamorati di determinati artisti: venivano in Italia e compravano di questi artisti tutte le opere disponibili. Uno di loro fu Alexander Barker, il quale amava in modo particolare i quadri del Crivelli e della sua scuola. Fece un viaggio nelle Marche e riuscì a comprare opere importantissime. Molti dei grandi quadri del Crivelli che si trovano in giro per il mondo provengono appunto dalla collezione Barker.

Dalla fine del Settecento in poi, con la soppressione degli ordini religiosi, anche in Italia vennero formate grandi collezioni. C'è da chiedersi: ma, riguardo al patrimonio artistico, non esistevano leggi protettive? Certo, ma erano leggi fatte in modo tale che si poteva facilmente evaderle. Esistevano poi potenti personaggi politici che facevano il bello e il cattivo tempo. Uno di questi fu lo zio di Napoleone, il cardinale Joseph Fesch, il quale mise insieme una gigantesca raccolta nel suo palazzo di via Giulia, a Roma. Anche certe turbolenze politiche facilitarono l'esodo di capolavori. Il più macroscopico è forse quello della collezione Lombardi Baldi di Firenze, che uscì dall'Italia nel 1859 in seguito ai sommovimenti che portarono alla soppressione del granducato di Toscana e alla sua annessione al regno d'Italia. Molti dei grandi quadri della National Gallery di Londra, compresa la grande battaglia di Paolo Uccello, vengono dalla sceltissima collezione di Lombardi Baldi. Collezione che, durante il granducato, non sarebbe mai potuta uscire dai confini della Toscana.

Ma per quel che riguarda il collezionismo e la soppressione degli ordini religiosi alla fine del Settecento, la collezione più straordinaria fu quella formata, nei dintorni di Bergamo, da un sacerdote che girò l'Italia settentrionale e centrale comprando una quantità inverosimile di pale d'altare, soprattutto del Quattrocento e del primo Cinquecento. Dopo avere formato questa gigantesca raccolta, che comprendeva centinaia di pezzi, il collezionista vendette l'insieme a un mercante di legna di Londra, Solly. Solly teneva le opere nella sua casa londinese e tentò invano di convincere il governo inglese a comprare la sua raccolta e formare una galleria nazionale. Cercò allora altri sbocchi. Finalmente, nel 1821, riuscì a vendere tutto al re di Prussia. La raccolta Solly costituisce il nucleo principale di quello che poi è diventato il Kaiser Friederich Museum di Berlino, oggi diviso tra Berlino est e Berlino ovest. La quantità di pale d'altare di grandi dimensioni che Solly vendette al re di Prussia è semplicemente fantastica, ai nostri occhi.

E a coloro che deplorano la partenza di questi capolavori dall'Italia bisogna dire che, in molti casi, questo fu veramente un modo per salvarli, per farli sopravvivere: gran parte di queste opere si trovavano infatti abbandonate, prive di manutenzione in edifici le cui coperture andavano rapidamente deteriorandosi. Se fossero rimaste sul luogo non esisterebbero più. Anzi, in certi casi furono proprio gli abitanti del luogo che, preoccupati per la salvezza dei quadri, pregarono che venissero portati via. E non dimentichiamo che la grande Pinacoteca di Brera, a Milano, fu formata dal viceré Beauharnais che letteralmente sequestrò alle regioni veneta, lombarda, romagnola, emiliana e marchigiana molti quadri che ormai erano avviati a rapida rovina. Non appena i quadri giunsero a Milano accadde un fatto che, ai nostri occhi, può sembrare piuttosto bizzarro. Una commissione li divise in tre categorie: categoria A, da esporre; categoria B, da tenere in deposito; categoria C, da vendere. Quindi alcuni quadri rimasero a Brera, dove sono ancora esposti. Altri, invece, vennero inviati in deposito in chiese parrocchiali lombarde, conventi, istituti vari, e molte opere di questo gruppo sono andate perdute per difetto di sorveglianza. Quanto alla categoria C, insieme a opere di nessuna importanza furono venduti anche capolavori, o pezzi di capolavori rimasti a Brera. Per esempio, le cuspidi, i pinnacoli, le predelle dei quadri del Crivelli, furono venduti perché erano stati sottratti alle cornici originali che, come si faceva allora, venivano distrutte. La cornice non veniva rispettata e veniva sostituita con un'altra cornice di stile contemporaneo o anodino. Questi grandi concentramenti hanno quindi rappresentato anche un ulteriore incentivo alla dispersione.

Non bisogna però credere che la dispersione, la mutilazione, la frammentazione delle opere di pittura sia avvenuta solo nel caso dei grandi complessi sottratti alle chiese e ai monasteri. La stessa sorte è toccata anche ai dipinti di piccolo formato, eseguiti per la committenza privata e destinati a uso domestico.

Un esempio molto complesso è quello che riguarda due piccole tempere minute (poco meno di trenta centimetri di altezza) opera del Sassetta, che si conservano oggi nella collezione Kress alla National Gallery di Washington e rappresentano santa Margherita e santa Apollonia. Per molto tempo si è creduto che queste due tempere facessero parte dei pilastri laterali di un polittico, cioè che fossero inserite nelle cornici. Poi, esaminando meglio il supporto ligneo, si è visto che il suo spessore, piuttosto sottile, non era il risultato di una piallatura recente, ma si trattava proprio dello spessore originario che escludeva l'esistenza di un polittico, con pilastri dipinti su un legno così sottile. Era dunque evidente che si trattava degli sportelli di un piccolo trittico a uso domestico. Ora un trittico del genere con gli sportelli raffiguranti due sante è quattrocentesco; ma la decorazione a punzone sull'oro che forma due archetti è tipico della Scuola senese, perché ogni scuola e ogni epoca hanno un particolare tipo di struttura e di impaginazione dei dipinti. Questo avviene non solo per la struttura generale, ma anche per certi dettagli secondari. Per esempio, l'angolatura delle cuspidi, nelle tavole fiorentine del Trecento, segue una certa norma, ha un suo sviluppo peculiare. Spesso è possibile datare quadri mal ridotti, illeggibili per quel che riguarda la pittura, soltanto in base all'angolatura della cuspi-

19-20

19-20. Stefano di Giovanni (detto il Sassetta), Santa Margherita e Santa Apollonia. Washington, National Gallery, Collezione Kress.

21-22. Stefano di Giovanni (detto il Sassetta), Angelo annunciante e Vergine annunciata. Pittsburgh, (Pennsylvania), Frick Museum.

de. Quando si hanno gli strumenti di confronto adatti, e quando si conoscono questi dati, si può arrivare a una collocazione cronologica che al massimo sbaglia di cinque o sei anni, non di più. E lo stesso accade per i trittici portatili, i cui sportelli, come queste due tavole del Sassetta, non possono finire in alto con una linea orizzontale, ma devono finire con due cuspidi. Le due cuspidi sono state identificate. Si trovano nel Museo Frick di Pittsburgh, in Pennsylvania, e rappresentano una l'Angelo annunciante, l'altra la Vergine annunciata: aprendo gli sportelli del trittico le due figure venivano a corrispondersi. 21-22

I quadri si trovano, dunque, in un museo creato da una cittadina statunitense, Miss Helen Frick, la figlia del magnate dell'acciaio Henry Clay Frick.

È sempre interessante conoscere la storia dei quadri, che può introdurci nel mondo complesso della storia dell'arte. Miss Frick comprò questi due quadri da uno straordinario, incredibilmente bizzarro personaggio vissuto nella prima metà del nostro secolo: il capitano Robert Langton Douglas. Prete protestante, sposato cinque volte, padre di non so quanti figli, grandissimo antiquario, grande scopritore di primitivi, grande studioso, quest'uomo era una specie di gatto dalle sette vite nella sua frenetica attività, appunto di antiquario, sacerdote, seduttore... E anche di scrittore, perché trovava il tempo per scrivere dei saggi tutt'altro che spregevoli, dei libri da non dimenticare. Il Douglas, per esempio, ha scritto una storia di Siena molto importante per alcuni aspetti. È stato poi quello che ha portato alla luce una quantità di quadri interessantissimi, dalla scoperta dei quali gli studi della pittura italiana del Quattrocento hanno tratto un grande impulso. Fra l'altro, Douglas odiava freneticamente gli storici dell'arte, con i quali non voleva avere alcun contatto. Il suo grande nemico era Bernhard Berenson.

Io credo che questa inimicizia dipenda dal fatto che il vero scopritore del Sassetta non è Berenson, come si è creduto, ma proprio lui, Langton Douglas, che aveva sottoposto all'attenzione del Berenson certi dipinti sui quali poi Berenson costruì i suoi saggi. Comunque una delle scoperte di Langton Douglas, che aveva come cliente Miss Helen Frick, furono queste due puntine — come le chiamavano allora — che mostrano l'Annunciazione.

Tolte queste due tavolette dalle cornici moderne, si è visto che il loro spessore, e il tipo del legno, sono assolutamente gli stessi delle due santine di Washington. E si è anche visto che esse presentano (non tenendo conto delle nuove incorniciature rettilinee applicate) un andamento tale da far presagire quel che doveva essere il centro del trittichino: un rettangolo verticale, chiuso in alto da una cuspide centrale raccordata al resto da due curve. Questo centro si può identificare. È la *Madonna dell'umiltà* del Sassetta, che si trova nel Museo di Berlino Ovest ed è uno dei quadri della collezione Solly di cui ho già parlato. Anzi, è uno dei pochissimi quadri piccoli della collezione Solly e deve essere stato comprato in Italia alla fine del Settecento. 23

Il trittico è così ricomposto. C'è ancora da chiedersi per quale motivo il soggetto della tavola centrale viene definito *Madonna dell'umiltà*. È un tipo iconografico nel quale la Vergine siede su un cuscino, anche molto ricco; ma siede in atto di umiltà, per terra. Questo tipo iconografico non esiste né nel Medioe-

23. Stefano di Giovanni (detto il Sassetta), Madonna dell'umiltà. Berlino Ovest, Staatliche Museen.

vo, né nell'arte paleocristiana. È stato inventato a Siena, nell'ambiente di Simone Martini, nella prima metà del Trecento. Con Simone Martini è passato alla corte degli Angiò, a Napoli, dove si conoscono degli esempi di epoca assai alta, e da lì si è diffuso attraverso l'Europa. Ne abbiamo esempi anche boemi, francesi, tedeschi. Poi il tema della *Madonna dell'umiltà* subisce un declino, per venire ripreso a Firenze nella seconda metà del Trecento e nel primo Quattrocento, intorno al 1410-1415 circa. A Siena, invece, il motivo della *Madonna dell'umiltà*, soprattutto nella ripresa arcaizzante del Sassetta, diventa una sorta di tema locale molto caratteristico. Più in là, il tema della *Madonna dell'umiltà* sparisce dalla pittura. Ci potrà essere qualche esempio occasionale, voluto da un committente; ma come tema abituale scompare del tutto.

Tornando al trittico ricomposto, non c'è alcun dubbio sull'ipotesi raggiunta attraverso la ricerca filologica. Tutto corrisponde perfettamente, sia lo stile sia le punzonature. Le punzonature sono quelle incisioni nel fondo metallico che venivano fatte con i punzoni. Ogni bottega aveva i suoi punzonatori e i suoi motivi. Esistevano dei ferri di lavoro che erano caratteristici di grandi artisti del Tre e del Quattrocento. Molte volte il quadro non c'è più se non nel fondo oro; ma si riesce a capire chi lo ha dipinto proprio in base al punzone.

Nel trittico corrisponde anche l'andamento curvilineo e rettilineo della parte superiore. Se mettiamo in scala tutte le fotografie dei due quadri di Washington, dei due quadri di Pittsburgh e della tavola di Berlino, si vede che non c'è assolutamente alcun dubbio: tutto corrisponde perfettamente.

Nella ricerca filologica può, però, anche accadere che si riesca a individuare l'artista, si riesca a individuare l'opera dispersa, smembrata a cui il dipinto apparteneva, ma non si riesca a capire che cosa significhi il dipinto. A me questo è accaduto con un dipinto, sempre del Sassetta, che oggi, purtroppo, è finito in un Museo di Melbourne, in Australia. È un quadro importantissimo che faceva parte della prima opera di Stefano di Giovanni, un polittico eseguito fra il 1423 e il 1426 per l'Arte della lana di Siena e che, sciaguratamente, nel Sei o Settecento è andato disperso. Alcune parti sono proprio sparite, e non sono state ancora ritrovate. Non c'è alcun dubbio circa l'identificazione dell'autore di questa tavola, e della sua appartenenza al polittico dell'Arte della lana: il polittico è descritto in una di quelle fonti settecentesche che, appunto, parla della scena dipinta sulla tavola di Melbourne come di un avvenimento che si svolge fuori dalle mura della città, con un prete che celebra la messa. Tutto corrisponde, la descrizione è molto precisa; ma che cosa significasse il dipinto non si è capito finché, recentemente, uno studioso ha avanzato un'ipotesi molto convincente, cioè che l'eretico che viene bruciato nel dipinto è Jan Hus. Allora si è capito il significato iconologico del polittico dell'Arte della lana. In effetti, tutto il polittico fu dipinto per celebrare l'eucarestia. La tavola principale che deve essere stata smembrata a pezzi, rappresentava appunto l'ostia consacrata adorata dagli angeli, mentre nel basso, al centro, la predella rappresentava l'istituzione dell'eucarestia. Uno degli scomparti della predella, cioè la tavola nel Museo di Melbourne, era appunto dedicato al rogo dell'eretico boemo Hus. Il quadro costituisce una testimonianza molto importante, un *unicum* iconografi-

24

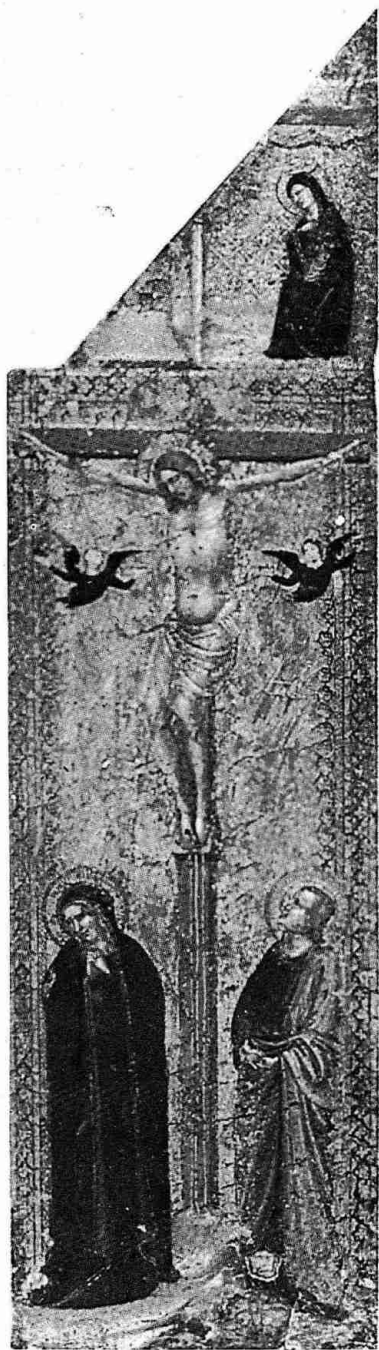
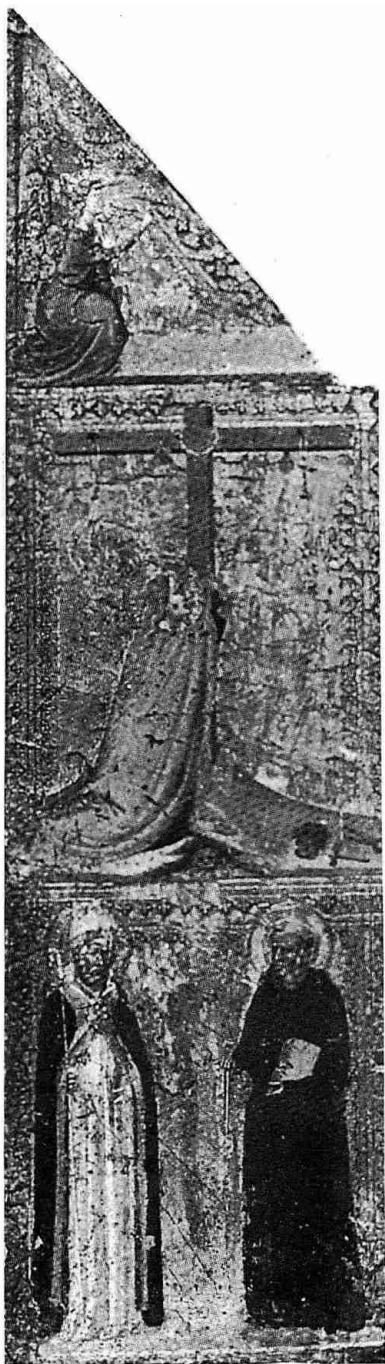
24. Stefano di Giovanni (detto il Sassetta), Il rogo dell'eretico Jan Hus. Melbourne, National Gallery of Victoria.

co: non esistono altri quadri nella pittura italiana, né credo in quella europea (fatta eccezione per la Boemia) che rappresentino la morte di Hus. Il quadro è d'immensa importanza perché era legato alle discussioni, alle deliberazioni avvenute durante il Concilio di Costanza, proprio intorno al valore dell'eucarestia, dell'incarnazione nell'eucarestia. Era un quadro da riportare a Siena; ma, purtroppo, il significato del dipinto è affiorato quando il dipinto già apparteneva a un museo straniero. La ricerca procede per gradi: è molto difficile arrivare direttamente alle conclusioni finali. Io, personalmente, non sarei mai stato capace di identificare il soggetto di questa stranissima tavoletta.

Non bisogna credere, però, che lo smembramento dei quadri così detti primitivi sia avvenuto solo per ragioni commerciali. Molte volte si tratta di ragioni testamentarie, una spartizione di beni tra eredi. Accade in questi casi che nessuno degli eredi vuole darla vinta agli altri. Così l'oggetto, invece di venire attribuito intero a una delle parti in questione, viene fatto a pezzi. Lo stesso scempio accade con i servizi di piatti, con arredi omogenei, con posaterie e tovagliati e persino con opere a stampa in più volumi. Una delle grandi follie di queste divisioni testamentarie è l'odio che ogni erede prova nei confronti degli altri. Non bisogna credere che la gente comprenda l'importanza di un quadro completo e la menomazione che esso subisce quando viene smembrato. Tornando al trittico del Sassetta, un piccolo trittico, c'è da dire che dipinti o altaroli del genere erano molto frequenti soprattutto a Firenze dove c'è stata una produzione in massa di questo tipo di pittura. A che cosa servivano gli altaroli o «trittici portatili»? Erano oggetti di devozione domestica davanti ai quali, la mattina e la sera, si radunava la famiglia per recitare le preghiere comuni. C'era chi teneva questi altaroli in camera da letto e chi in altre stanze. La produzione è stata immensa anche perché non è che dipinti del genere servissero solo per l'uso locale: venivano esportati sia in alcune aree italiane sia oltre le Alpi, all'estero.

A proposito di questo commercio ci sono documenti precisi nei quali si parla di un famoso mercante di Prato, Francesco Datini, che, trovandosi all'estero, richiede un quadro dipinto in un certo modo, e fa anche il nome di alcuni pittori, fra cui Iacopo di Cione. Ma sappiamo anche dai documenti che piccoli trittici, piccoli altaroli, venivano esportati e venduti nelle fiere francesi. In quell'epoca non esistevano negozi di pittura; esistevano mercanti girovaghi che, insieme alle altre merci portavano con sé anche gli altaroli, e questo spiega l'influsso che dipinti del genere ebbero anche all'estero.

È un riflesso soprattutto trecentesco, che si nota in molte regioni europee, in Spagna, in Francia e persino in Boemia. Spesso questi quadri sono muniti di emblemi araldici, molti sono emblemi italiani e sono stati anche identificati. Ma, a volte, si tratta anche di emblemi stranieri, che testimoniano la diffusione di queste anconette in tutta Europa. Nonostante sia sopravvissuto sì e no il dieci percento di questo tipo di pittura (ma forse anche meno) abbiamo dozzine di quadri, spesso tutti della stessa bottega. Il che vuol dire che questa è stata veramente una produzione su scala industriale, alla quale partecipava tutta la bottega nel suo complesso: falegnami, battiloro, garzoni, aiuti, e, infine, i pittori. Era quindi un'attività molto coordinata: la bottega pro-

25. Bernardo Daddi e bottega, Vergine in trono con santi. Già a Londra, Collezione privata.

26-27. Bernardo Daddi e bottega, Sportelli del trittico. Già a Londra, Collezione privata.

duceva una grande quantità di quadretti che venivano poi venduti sul luogo o esportati.

Molte volte di questi complessi pittorici ci giungono solo dei pezzi erratici, perché, come ho già detto, sono stati smembrati o per ragioni commerciali, o per divisioni testamentarie. Di questi pezzi erratici, esaminiamo ora un esemplare trecentesco che presenta un problema. Si tratta di un pannello cuspidato
25 che raffigura la *Vergine in trono con santi*. Lo stile è quello dell'ambiente di Bernardo Daddi, famoso pittore fiorentino del secondo quarto del Trecento.

Perché dico dell'«ambiente di» e non di Bernardo Daddi? Effettivamente tutti i dati di stile si riferiscono al Daddi, ma l'esecuzione svela dei cali di qualità da cui è lecito dedurre che il pittore capo-bottega avesse fornito i cartoni e i modelli, mentre l'esecuzione vera e propria fosse lasciata ai suoi aiuti, ai suoi garzoni, ai suoi assistenti. Consuetudine assai comune alle botteghe molto produttive come quella, appunto, del Daddi, della quale ci sono rimasti moltissimi dipinti.

Esaminando la tavola possiamo subito capirne certi caratteri, certi connotati. Innanzitutto il quadro è stato dipinto quasi certamente per un committente fiorentino perché c'è san Giovanni Battista, patrono della città di Firenze. In secondo luogo, la sagoma del dipinto, con questa cuspide, è tipica del centro di un piccolo trittichino, non di un dittico. A Firenze, all'epoca del Daddi, le due valve di un dittico erano sempre rettangolari, non cuspidate. Si tratta ora di vedere se è possibile rintracciare i due sportelli che facevano ala a questa composizione; nella produzione del Daddi, infatti, esistono moltissimi quadri che sono stati smembrati.

Per procedere all'identificazione dei due sportelli è indispensabile misurare al millimetro la tavola centrale e osservare attentamente la decorazione a punzone sull'oro, lungo i bordi superiori della tavoletta. I due sportelli infatti possono
26-27 essere rintracciati con assoluta sicurezza. Sono riapparsi, non molto tempo fa, in una vendita londinese: dati stilistici, ornati, dimensioni, tutto concorda nel riunirli al dipinto da cui ha preso avvio la ricerca. Noterete però una cosa: la diversa storia degli sportelli, rispetto a quella della tavola centrale, ha portato, come conseguenza, un diverso stato di conservazione. Mentre la tavola centrale è in condizioni non dico perfette, ma molto buone, i due sportelli mostrano di avere sofferto dal momento in cui furono avulsi dal centro. Mentre il centro non è capitato nelle mani di un cattivo pulitore, i due sportelli mostrano i segni di una pulitura esagerata che li ha leggermente annebbiati.

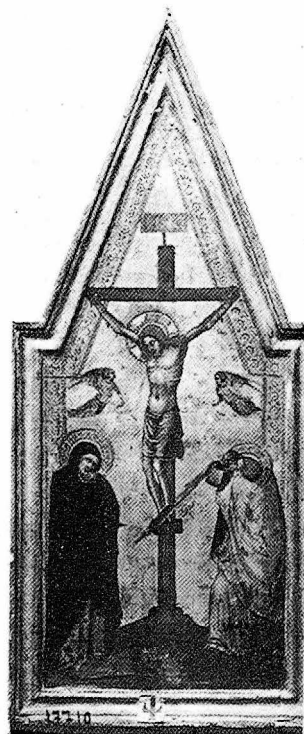
Uno dei due sportellini del trittico ricostruito mostra un particolare piuttosto curioso. Nella tavoletta di sinistra, uno degli scomparti mostra una singolare rappresentazione della Maddalena vestita di rosso che abbraccia la croce vuota. È un tema molto strano, molto insolito e lo si ritrova, quasi identico, in una serie di opere fiorentine, tutte tra il 1330 e il 1360 e di varia mano. Questo vuol dire che dovette esistere un prototipo molto importante, dovuto a mano famosa, a noi non più noto perché andato distrutto, copiato in questi trent'anni da vari pittori. Io credo che il prototipo fosse se non di mano di Giotto, per lo meno di Maso di Banco, un grande artista che produsse quel tema, ripreso poi

dalla bottega del Daddi e da altri pittori dell'epoca. Nel ricostruire un artista bisogna tener presente che i riflessi della struttura, per lo meno di quella compositiva, delle sue opere oggi scomparse ci vengono tramandati dalle derivazioni che da quelle opere furono tratte.

Sempre di questo tipo di lavoro filologico, voglio mostrare un altro esempio che riguarda un quadro proveniente dalla collezione del marchese Gigli Campa- 28 na di Roma, di cui abbiamo già parlato. Prima di finire nel Musée du Petit Palais di Avignone, il quadro era stato mandato nel museo della piccola città di Le Mans, ed era catalogato sotto nomi impossibili. Possiamo vedere, innanzitutto, che lo stato di conservazione del quadro è buono. Ha subito soltanto un forte urto da corpo contundente che ha, diciamo, ferito, ammaccato la parte dipinta. Vediamo anche che è cuspidato. Ora, conoscendo anche approssimativamente i dati stilistici si capisce subito che è un quadro senese. Lo si capisce dai rapporti proporzionali, dall'impaginazione e dall'angolatura della cuspide. Nel Trecento, a Siena, esistevano norme ben precise per ciò che riguardava il soggetto e anche la forma dei dipinti.

Innanzitutto, c'erano dei trittici; ma c'erano, soprattutto, dei dittici che, differenziandosi dalla tipologia fiorentina, hanno quasi sempre le due valve cuspidate. Le proporzioni di questa tavoletta, stretta, allungata e cuspidata, indicano trattarsi della valva di un dittico. Per quel che riguarda il soggetto, invece, quando una valva ha la Crocefissione, l'altra valva deve rappresentare la Madonna in trono, sola, o con dei santi, o con degli angeli.

È proprio una norma strutturale, simile a quella che oggi, per esempio, stabilisce che i giornali abbiano la testata in prima pagina o che un film cominci con il titolo, il nome del regista e degli attori principali. La stessa norma per cui i ritratti, per esempio, devono rappresentare la persona in un certo modo, e non durante funzioni o atteggiamenti inappropriati alla ritrattistica. Così, partendo da queste norme precise, e ricercando, viene fuori l'altra metà del dittico: si tratta della *Madonna in trono con il Bambino* che io ritrovai nei depositi del 29 Museo Puškin di Mosca. Vediamo che tutto torna alla perfezione: la sagoma, le dimensioni, le decorazioni dell'oro, lo stile, senese, di un pittore molto vicino al primo tempo di Lippo Vanni. I due pezzi, però, hanno uno stato di conservazione diverso, perché diverse, come abbiamo visto per il trittico di Daddi, sono state le vicissitudini cui sono andati incontro dal momento in cui sono stati separati. In certi casi è difficile rendersi conto della razionalità della ricostruzione a causa delle cattive condizioni di uno dei dipinti. Ci sono casi in cui mentre gli sportelli, per esempio, sono in buono stato, il centro è quasi completamente distrutto: rimane soltanto l'oro del fondo con la decorazione a punzone. Ci sono casi, invece, in cui è rimasta la pittura, mentre l'oro è stato grattato via. Casi, anche importanti, di dipinti in condizioni disastrose, ma che fanno parte di complessi sicuramente ricostruiti. Un altro esempio tipico è questo relativo a due frammenti di un polittico: rimessi insieme, rappresentano l'Annunciazione 30-31 per la quale tutti i dati concordano, nonostante si tratti di cuspidi probabilmente ritagliate, frammentate in modo piuttosto arbitrario e brutale.

La tavola di destra, con la Vergine annunciata, si trova nei depositi del Mu-

28-29. Lippo Vanni (attrib.), Valve di un dittico: Crocefissione (Avignone, Musée du Petit Palais, Collezione Gigli Campana) e Madonna in trono con il Bambino (Mosca, Museo Puškin).

30. Andrea di Bartolo, Angelo annunciante. Già a New York, Collezione privata.
31. Andrea di Bartolo, Vergine annunciata. Mosca, Museo Puškin.

seo Puškin di Mosca; quella di sinistra, invece, era finita nell'abitazione privata della bibliotecaria del famoso miliardario americano Pierpont Morgan. Vicende esterne tra le più imprevedibili. I due quadri sono compagni ed esaminando lo stile ci si accorge che l'autore è un pittore senese a cavallo tra il Tre e il Quattrocento, Andrea di Bartolo, pittore molto prolifico e caratterizzato da una scarsa evoluzione. In un caso del genere, una volta raggiunto il ricongiungimento fra due pezzi, è impossibile dire a quale complesso essi appartenessero. È proprio uno di quei casi in cui la ricerca può progredire fino a un certo punto, ma poi si ferma. Perché? Prima di tutto, le due tavole sono state scontornate e alterate nel loro profilo; inoltre moltissimi quadri di questo pittore sono andati dispersi. Quindi, a meno di non avere delle descrizioni precise, o dati esterni molto indicativi, non si può andare oltre. Come non è possibile dare un nome a tutti i quadri, così non è possibile ricostruire tutti i complessi dispersi.

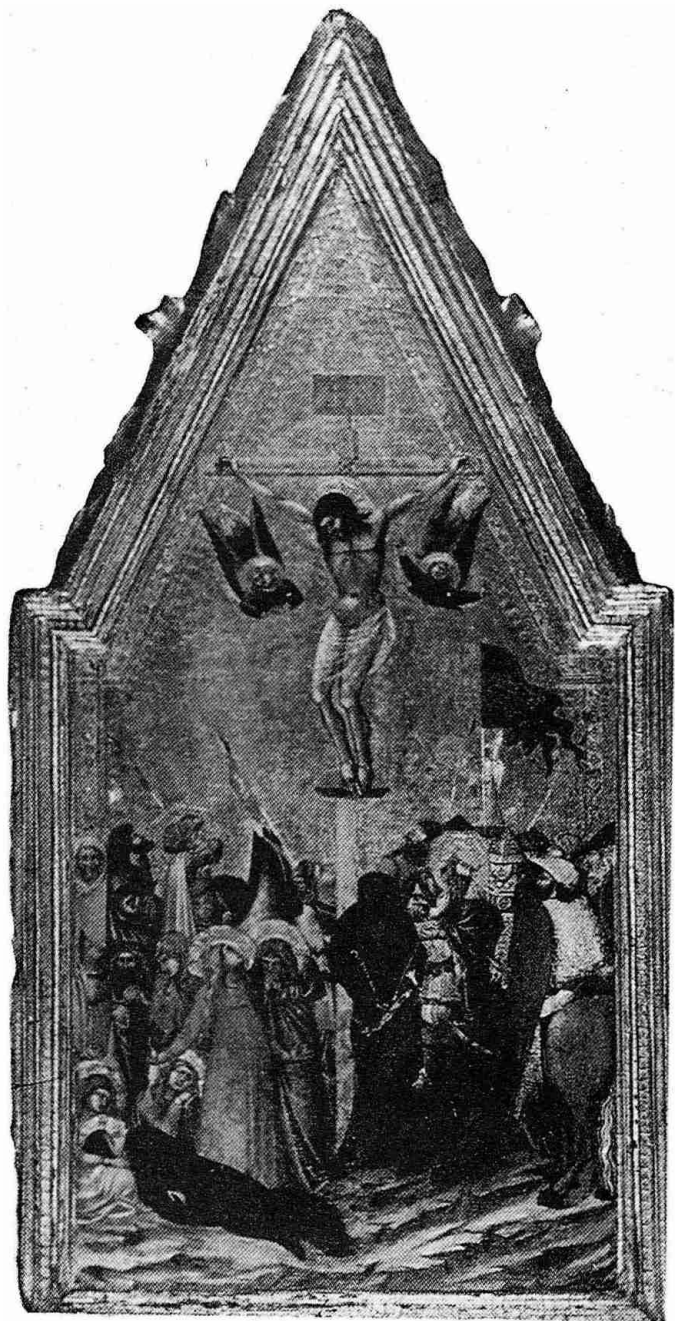
32

Vediamo ora un grande capolavoro della pittura senese del Trecento che si conserva nel Fogg Art Museum di Cambridge nel Massachusetts, museo annesso all'Università di Harvard. Le condizioni di questo pannello non sono ottime, ma, comunque, è un quadro perfettamente leggibile ed è una delle opere più drammatiche della pittura trecentesca. Notate, per esempio, nell'angolo inferiore sinistro, gli accenti fortissimi con cui è rappresentato lo svenimento della Vergine ai piedi della croce.

Anche qui abbiamo a che fare con una valva di dittico, come dimostrano le dimensioni e la sagoma; e in base a quella legge precisa relativa ai soggetti, dato che essa rappresenta una Crocefissione, l'altra valva doveva rappresentare una Madonna in trono con il Bambino, o con gli angeli, o con i santi, o sola.

La cosa più curiosa è che mentre il dipinto di Cambridge mostra inequivocabili i caratteri stilistici di un grande pittore del primo Trecento senese, Ambrogio Lorenzetti, morto nel 1348, il pendant, che è stato rintracciato e si trova a Berlino, appartiene invece alla mano del fratello Pietro. Il quadro con la Crocefissione ci è giunto integro nei suoi contorni, compresa la cuspide; il quadro di Berlino invece è stato tagliato per farne un quadretto rettangolare, è stato adattato a quelle sagome, a quella tipologia che andarono di moda in epoca posteriore. Il quadro è diventato così rettangolare. Come facciamo a sapere che si tratta del pendant del quadro di Cambridge? Innanzitutto, lo abbiamo detto, per il soggetto. Poi per la larghezza. E ancora nella parte superiore lungo gli orli, abbiamo l'inizio di una traccia di punzonatura che è la stessa che appare nel quadro con la Crocefissione, e abbiamo anche l'avvio della cuspide. E in questi avanzi della parte superiore le misure tornano perfettamente. Come torna perfettamente il tipo del legno, il suo spessore e anche, in un certo modo, il cretto. Quadri preparati nella stessa bottega e conservati in modi analoghi producono cretti analoghi perché il legno era lo stesso, tagliato dallo stesso albero. Ricordo, per chi non lo sapesse, che il cretto è quella screpolatura che si forma con i secoli, quando il gesso e il colore sovrastante inaridiscono. Si viene così a formare una specie di rete di screpolature che si chiama, appunto, *craquelé* in francese, o cretto in italiano.

33

Esistono quadri, conservatissimi, che non presentano cretto. Si conosce, per

32. Ambrogio Lorenzetti, Crocefissione. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum.

33. Pietro Lorenzetti, Madonna in trono. Berlino Ovest, Staatliche Museen.

esempio, un grande dipinto su tavola, del 1420-1430 circa, nell'Accademia di Firenze, di Francesco di Antonio di Bartolomeo, che non ha cretto. Gli incompetenti direbbero subito che il quadro è falso in quanto il *craquelé* non ha avuto ancora il tempo di formarsi. Ci sono poi altri quadri che sono «incamottati» o «incamiciati»: fra la tavola e il gesso presentano una camicia di lino finissimo o, addirittura, una camicia di pergamena che s'incollava sul legno; su di essa, poi, si stendeva il gesso che poi veniva dipinto. C'è un quadro «incamottato» nel Museo nazionale dell'Aquila, del secolo XIII: la Madonna di Sivignano. Questi quadri «incamottati», o preparati con la pergamena, se non sono stati rovinati da un restauratore e se non sono stati bruciati dalle candele o riarsi dal sole, possono presentarsi, a volte, senza *craquelé*, suscitando i commenti salaci di persone che non conoscono né la tecnica, né la tipologia dei quadri.

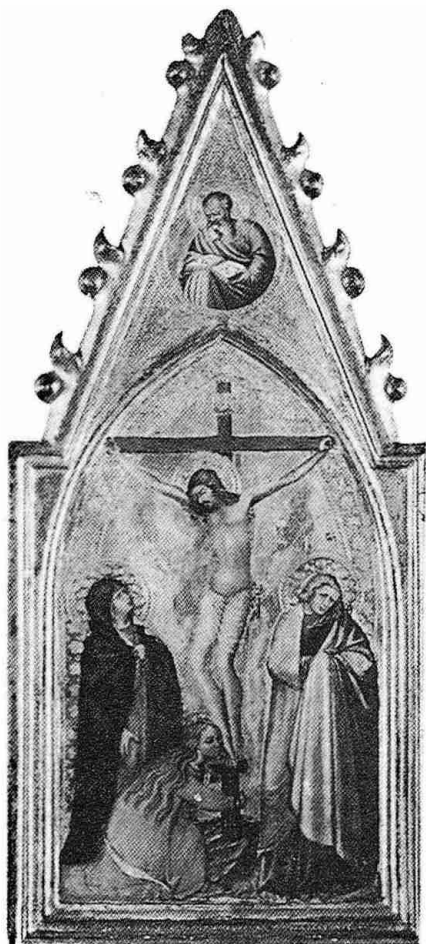
Tornando al dittico di Berlino e di Cambridge, quest'opera ricomposta indica che i due fratelli non avevano, come si credeva un tempo, due botteghe distinte, ma lavoravano nella stessa bottega, si spartivano il lavoro e, tutti e due, devono essere morti nella grande epidemia di peste nera del 1348, che infierì nell'Italia centrale, provocando una catastrofe da cui molte regioni e città italiane non si sono più riavute.

Il fatto che Pietro e Ambrogio Lorenzetti spartissero la bottega è dimostrato, poi, da un altro dittico, di cui una metà è nella Pinacoteca di Siena, e l'altra metà invece è finita nel Museo di Tulsa, in Oklahoma, con un dono della Fondazione Kress. Anche qui da una parte vedete la Madonna con dei santi, dall'altra la Crocefissione: i caratteri di queste due valve di dittico sono proprio quelli comuni a Pietro e Ambrogio. Non si può dire: lo stile di questa si riferisce a Pietro, lo stile di quella si riferisce ad Ambrogio. L'esecuzione è di seconda mano, dovuta sicuramente a un lavorante, a un garzone, che aveva accesso ai disegni, ai cartoni di cui la bottega era fornita.

34-35

Qualche volta, però, un dipinto può apparire come il frammento di un complesso pittorico, e non essere affatto un frammento. Vi mostro qui due quadri che mi hanno procurato uno dei grandi dispiaceri della mia carriera, perché dopo avere scoperto che cosa erano (si tratta di due quadri importantissimi) ebbi la sfortuna di vedere il mio materiale arraffato da uno studioso che pubblicò tutta la mia ricerca senza citarmi. Sono due grandi quadri, due capolavori sommi della pittura italiana del Quattrocento, che apparvero sul mercato, a Londra, con la giusta attribuzione a Filippino Lippi, grande pittore fiorentino della seconda metà del Quattrocento, morto giovane nel 1504. Questi due dipinti erano considerati frammenti di una grande pala di altare. Infatti rappresentano ognuno due santi in piedi, e si pensava che, in origine, facessero ala a una Madonna che stava al centro. Senonché guardandoli bene, io scoprii che il santo di sinistra non era, come si sosteneva, un santo anonimo, bensì san Benedetto. Quindi erano stati fatti per una chiesa benedettina e, d'altronde, mi venne il sospetto che il santo di destra, anch'esso chiamato con un nome improprio, fosse san Frediano, protettore di Lucca. Ora il dato indicativo è che, a Lucca, Filippino Lippi aveva eseguito effettivamente due tavole. Ma non come parte di un trittico, bensì quali laterali di una nicchia che conteneva, al centro, la sta-

36-37

34. Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Madonna con santi. Tulsa (Oklahoma), Museo (Collezione Kress).

35. Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Crocefissione. Siena, Pinacoteca.

36-37. Filippino Lippi, Due santi (san Benedetto e san Frediano). Pasadena (California), Norton Simon Museum.

38. Andrea Sansovino, Sant'Antonio abate. Lucca, Chiesa di Sant'Andrea.

tua di sant'Antonio abate. Queste due tavole sono citate sia dal Vasari sia dalle fonti: la chiesa per cui sono state dipinte era dell'ordine benedettino, e san Frediano è il protettore di Lucca. Non c'è dubbio che questi quadri sono parte, e non frammenti, di un complesso che corrispondeva a una struttura piuttosto rara, ma che si osserva, talvolta, nel tardo Quattrocento fiorentino: dei trittici con gli sportelli dipinti e la parte centrale, invece, scolpita in terracotta, in marmo, in legno. Ne esiste ancora un esempio completo a Empoli, nel museo della Collegiata: i laterali sono di Francesco Botticini; il centro, un san Sebastiano, è del Rossellino. Ma di complessi del genere se ne trovano anche altri. Nel Settecento la chiesa lucchese venne rinnovata, rinfrescata. I due quadri non piacevano più: furono venduti a privati e, dopo molti giri, prima emigrarono in Inghilterra e oggi si trovano nel Museo di Norton Simon, a Pasadena, in California. La statua di sant'Antonio abate, invece, un capolavoro di Andrea Sansovino, completamente ridipinta a olio chissà mai quante volte, e sfregiata, è in un'altra chiesa di Lucca. Comunque, è un caso interessante perché si tratta di un frammento apparente e non reale.

38

Il caso delle due tavole di Filippino Lippi credute scomparse per sempre è un'ennesima riprova del fatto che gli oggetti importanti si nascondono, girano, rimangono occultati, ma, prima o poi, vengono alla luce. Molto è stato distrutto; ma molto esiste ancora. Non bisogna mai disperare finché non si abbia la prova precisa che l'oggetto è andato perduto per una causa di forza maggiore.

E questo è vero non solo per i quadri, ma per le sculture, e anche per le sculture antiche. Questo è il frammento marmoreo di un grande sarcofago che, fino al 1939 circa, era abbandonato in un casale di contadini, non lontano da dove oggi c'è l'aeroporto di Fiumicino, nei pressi di Roma, e che attualmente si trova in una raccolta privata.

39

Sul sarcofago vediamo, a sinistra, un personaggio che guarda verso sinistra; ha l'anello senatorio, la *toga tabulata*, un rotolo in mano. Non c'è dubbio che si tratti di un senatore. Poi vediamo, subito sulla destra, una figura di orante. Prega con le mani alzate, gesto cristiano di preghiera. È ovvio quindi si tratti del sarcofago di un senatore cristiano; più a destra, infatti, vediamo la figura mutila di Eva, che si regge, con le mani, una grande foglia sul ventre.

In questo frammento si possono notare fatti molto curiosi. Prima di tutto lo stile, che è quasi indecifrabile, nel senso che non è più un vero stile romano, un vero stile classico, ma non è ancora uno stile medioevale. Cionostante vi appaiono dei caratteri che, abitualmente, verrebbero definiti romanici. Per esempio, le mani di Eva. Osservate anche, nel fondo, due curiose teste, con i capelli quasi mossi dal vento, che non si sa bene che cosa significhino. Sono teste descritte con due prospettive diverse: una frontale e una laterale. Bisognerebbe esaminare l'originale dal vero per afferrare questo gioco prospettico. Notate, poi, un altro dato molto curioso: la faccia dell'orante è stata lasciata appena abbozzata. Esistono parecchi sarcofagi antichi in cui le teste dei personaggi principali sono lasciate allo stato di abbozzo. Si presume che i sarcofagi venissero eseguiti in massa da alcuni *atelier* e venissero poi rifiniti, nei ritratti, solo quando avevano trovato un acquirente, o solo al momento della morte dell'ac-

39. Frammento di sarcofago romano degli inizi del v secolo. Roma, Collezione privata.

40. Frammento di sarcofago romano degli inizi del v secolo. Museo di Ostia Antica.

quirente. Ma, in questo caso, è difficile sostenere una tesi del genere in quanto il sarcofago è di gran lunga il più grande sarcofago cristiano che si conosca. Se lo completiamo idealmente al centro abbiamo la figura del senatore nell'atto della *dextrarum junctio,* cioè nel momento in cui abbassa la mano destra per stringerla con quella della moglie. Poi abbiamo l'orante, poi abbiamo Eva. Doveva esserci l'albero, e, a destra, Adamo. A sinistra, dovevano esserci la moglie del senatore e un'altra figura a riscontro di quella dell'orante. Poi un'altra scena con due o tre figure, che non si sa bene che cosa fosse. Il sarcofago, completato idealmente, misura quasi tre metri di altezza e cinque metri di larghezza. È un sarcofago di proporzioni colossali, e deve trattarsi di una committenza *ad hoc*: non un oggetto messo sul mercato in cerca di un acquirente, ma un oggetto fatto per un committente. Ciononostante io non escludo che la testa della donna lasciata abbozzata dovesse ricevere poi, all'ultimo momento, una maschera funeraria in gesso. Questo spiegherebbe come mai questi ritratti non sono finiti.

Circa quindici anni fa, il governo italiano, attraverso la sovraintendenza di Ostia Antica, procedette all'acquisto di una quantità di frammenti marmorei, soprattutto architettonici, e sepolcrali, che erano murati nell'Episcopio di Porto, un tempo città importante, anch'essa situata non lontano dall'aeroporto di Fiumicino. Fra questi frammenti, che sono stati portati al museo di Ostia Antica, c'è un altro pezzo del sarcofago in questione. Vedete la parte sinistra con 40 la donna volta a destra nel gesto della *dextrarum junctio.* Sono stati fatti i calchi, e i due frammenti combinano. Dietro la donna si vede una terza di quelle curiose teste che abbiamo visto nel frammento principale. Fra le due figure, quella dell'uomo e quella della donna, c'è un grosso foro fatto nel Medioevo quando il sepolcro immenso, che doveva contenere importanti tesori, è stato violato, è stato profanato per asportarne il contenuto.

Nelle vicinanze di Porto, alla fine del IV, agli inizi del V secolo, esisteva un grande ospizio di pellegrini, uno *xenodochium*, costruito da un senatore cristiano il quale, poi, si era fatto seppellire nella chiesa dell'ospizio. Si tratta probabilmente del senatore in questione. Era un senatore ricchissimo, morto la notte del 24 agosto del 410, cioè nello stesso momento in cui, da uno squarcio nelle mura di Roma, presso la porta Salaria, entravano nella capitale dell'impero i visigoti di Alarico. Proprio allora, nel suo palazzo situato nel cuore della città vicino al Tevere, moriva appunto Pammachio, che aveva ospitato più volte l'amico san Girolamo e che era il marito di santa Paola, la quale morì durante un pellegrinaggio a Gerusalemme. Quindi, con ogni probabilità, abbiamo a che fare, qui, con la tomba di Pammachio. Tutto corrisponde: il luogo dove sono stati trovati i frammenti, il fatto che sia un senatore cristiano, le misure immense che fanno pensare a grandi ricchezze e infine lo stile. Perché, se l'ipotesi è quella giusta, si spiegherebbe anche lo stile: si tratterebbe di un rarissimo reperto di epoca onoriana, l'epoca dell'imperatore Onorio, figlio di Teodosio, di cui rimangono pochissimi avanzi. Cioè stiamo a cavallo tra la tradizione classica del mondo antico che sta declinando e il sorgere di una nuova concezione plastica-architettonica che sarà poi quella del cosí detto romanico.

La ricerca filologica, poi, può presentare problemi di cararattere del tutto di-

verso. Un esempio di tale problematica è un curioso ciclo pittorico esistente in [41] un paesetto del Lazio, nella valle dell'Aniene, Anticoli Corrado, famoso per essere stato, a lungo, il paese da cui venivano le modelle dei pittori. Fin dall'inizio dell'Ottocento, colonie di artisti soprattutto nordici, tedeschi ma anche francesi, per esempio Corot, si recavano ad Anticoli, celebre per la bellezza delle sue donne e per la facilità con cui acconsentivano a posare per i pittori. Anche in epoca recente Anticoli Corrado è stata la sede di importanti artisti. Basta pensare ad Arturo Martini.

In questo paese, oggi orrendamente sfregiato dall'incuria degli amministratori, con sopraelevazioni abusive, edilizia selvaggia, ondulux, plastica, facciate non intonacate, eccetera, c'è una chiesetta dedicata a san Pietro. La chiesetta, da lungo tempo andata in rovina, prima del restauro mancava addirittura del tetto, e l'erba cresceva nella navata centrale. Vicino all'ingresso della chiesa, sulla sinistra, c'è un'antica cappella gentilizia che è ancora provvista di un ciclo di affreschi di qualità rozza, ma molto interessanti, e ne vedremo il perché. Il ciclo è dedicato a due santi orientali, Cosma e Damiano, che ebbero un culto molto diffuso anche in occidente. Una delle chiese antiche più importanti di Roma è proprio quella dei santi Cosma e Damiano, sulla via Sacra, al Foro Romano; è una chiesa installata, in epoca assai alta, in un edificio che, con ogni probabilità, serviva per funzioni civiche di grande rilievo. Non è da escludersi che fosse il luogo dove il prefetto della città, il *prefectus urbis*, riceveva le consegne. Comunque, il culto dei santi Cosma e Damiano, la cui origine era in Asia Minore, diventò un culto molto frequente nel Rinascimento. Fra l'altro i due santi divennero i protettori di casa Medici, e l'altare maggiore della chiesa di San Marco, a Firenze, è dedicato a loro. La pala dell'Angelico, sull'altare, rappresentava Cosma e Damiano davanti alla Madonna, e nella predella era dipinta la loro leggenda. Li ritroviamo anche in Germania, in Francia e altrove.

Nonostante la loro qualtà molto rozza, gli affreschi di Anticoli Corrado pre- [42] sentano due particolari molto strani. Il primo è che i fregi di contorno sono eseguiti da mano non spregevole: sono a monocromo, con motivi classicheggianti, su fondo ocra. Il particolare della cornice dell'arco d'ingresso ha uno stemma gentilizio che, purtroppo, non è stato identificato. È interessante notare che i fregi classicheggianti si accompagnano a figurazioni estremamente grossolane e trattate in modo sommario. Ci sono, però, parecchi indizi a riprova del fatto che l'autore di questi affreschi di terz'ordine conoscesse qualcosa di Piero della Francesca.

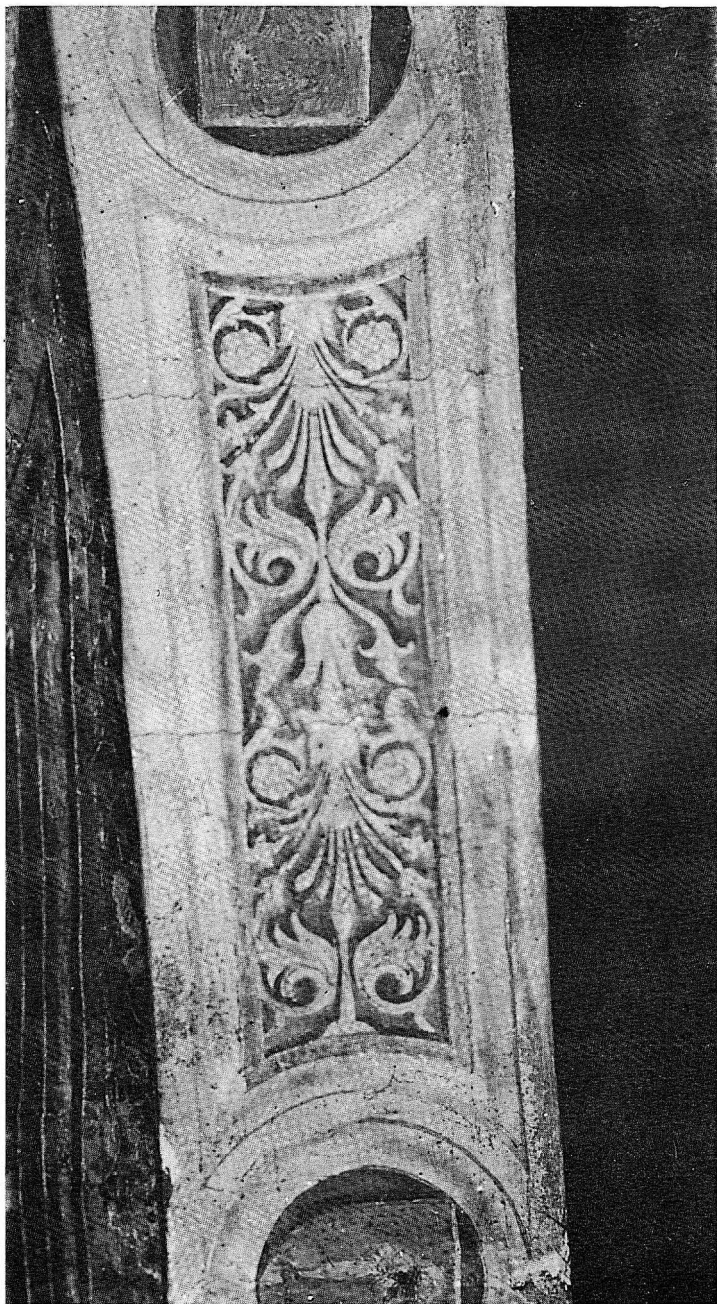
[43] Guardiamo il soffitto. Il modo in cui è scompartito, con queste figure di Dottori della Chiesa ritorna molto simile nella volta della cappella Mazzatosca, nella chiesa di Santa Maria della Verità a Viterbo, opera di Lorenzo da Viterbo, un pittore fortemente influenzato da Piero della Francesca. È probabile, però, che il prototipo a cui si sono ispirati sia il pittore di Anticoli Corrado sia Lorenzo da Viterbo per la cappella di Mazzatosca, fosse un ciclo di Piero visto a Roma, probabilmente in Santa Maria Maggiore, dove, in una volta, esiste un avanzo di affresco di Piero con la figura di san Luca.

Se poi passiamo alle scene che raffigurano la leggenda dei santi Cosma e Da-

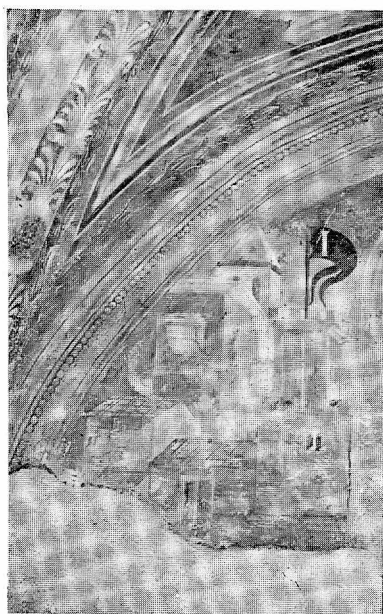
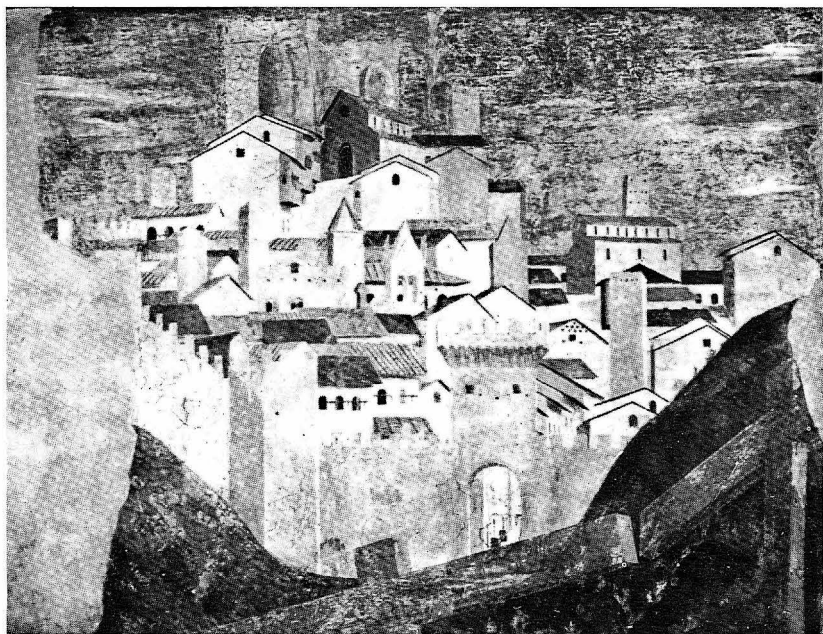
41. I santi Cosma e Damiano. Anticoli Corrado, Chiesa di San Pietro.

miano notiamo che, nonostante l'estrema povertà dell'esecuzione, ci sono dettagli che, di nuovo, rammentano Piero della Francesca. Negli sfondi, gli edifici sono distribuiti uno sull'altro con soluzioni spaziali molto complesse, molto intelligenti, che in nessun modo possono essere imputate alla mente di un pittore così povero come quello che conduce il ciclo. Anzi, se osserviamo bene, queste soluzioni ricordano in modo strettissimo certi particolari degli affreschi di Piero, ad Arezzo. Ecco un altro particolare, per esempio, in cui vediamo svettare la bandiera con lo stemma della famiglia Colonna (evidentemente, quando gli affreschi vennero eseguiti, Anticoli Corrado era sotto il dominio feudale dei colonnesi). Anche qui notiamo una varietà di soluzioni eseguite in modo rozzo ma molto acute e molto intelligenti di concezione, e di nuovo si può pensare all'influenza di Piero della Francesca. È probabile, come dicevo, che il pittore degli affreschi di Anticoli Corrado avesse visto dei modelli di Piero che esistevano a Roma. Noi sappiamo che Piero della Francesca aveva lavorato in Vaticano, in quella che oggi è la prima Stanza di Raffaello, la Stanza della Segnatura. Non sappiamo bene quali fossero i soggetti dei dipinti, ma, secondo il Vasari, quando Raffaello ricevette l'ordine di distruggere gli affreschi di Piero per poi dipingerci sopra le proprie composizioni, era talmente innamorato di ciò che doveva distruggere che ne fece trarre delle copie, a noi sconosciute e finite chissà dove. La Stanza della Segnatura ha, sulle pareti, quattro soggetti: un grande soggetto ideologico, *La disputa del Santissimo Sacramento*, di fronte a cui c'è *La Scuola di Atene*, un soggetto filosofico. Sulle altre due pareti minori abbiamo il Parnaso e dei temi relativi alla Giurisprudenza. La Stanza della Segnatura ha questa distribuzione, ripresa poi dai quattro tondi del soffitto, perché in origine, la Stanza, poi detta della Segnatura, doveva contenere la biblioteca di Giulio II e in basso, dove oggi c'è lo zoccolo dipinto, avrebbero dovuto esserci degli armadi che contenevano da una parte i libri di teologia, di fronte i libri di filosofia, e sulle altre due pareti, rispettivamente, i libri di poesia e di giurisprudenza. Quindi c'era, in questa distribuzione, una logica molto acuta, molto intelligente, che si diversifica poi nei soggetti degli affreschi. E si tratta di soggetti talmente elaborati, talmente complicati, che è assolutamente impossibile pensare sia stato Raffaello a inventarli.

Per Raffaello vale lo stesso discorso che abbiamo già fatto per Michelangelo a proposito della Volta della Sistina. Per quanto Raffaello fosse una persona molto colta e molto dotta, non lo era abbastanza da poter concepire una serie di soggetti tanto elaborati dal punto di vista teologico e filosofico. Io sono convinto che dietro alla Stanza della Segnatura c'è un suggeritore, il quale indicò al papa i temi da trattare e da ordinare a Raffaello. E ho il sospetto che sia la stessa persona che, come ho già detto, aveva suggerito i temi della Volta della Sistina: si trattava, con ogni probabilità, dell'agostiniano Egidio da Viterbo.

A ogni modo il fatto interessante è che nella parete relativa alla Giurisprudenza, ai due lati di una finestra, Raffaello dipinse questo affresco che rappresenta l'imperatore Giustiniano nell'atto di consegnare le Pandette. L'imperatore è seduto di profilo e, in fondo, ci sono dei personaggi con strani copricapi. Un giorno, trovandomi a visitare la Stanza della Segnatura insieme a Roberto Lon-

44 45-46 47

42. Particolare di affresco. Anticoli Corrado, Chiesa di San Pietro.

43. I Dottori della Chiesa. Anticoli Corrado, Chiesa di San Pietro.

44-45-46. Particolari di affreschi. Anticoli Corrado, Chiesa di San Pietro.

ghi, storico dell'arte geniale, egli mi disse. «Vedi, qui Raffaello ha voluto fare il suo omaggio a Piero». Chiesi: «Perché?». «Perché», mi disse, «qui c'è un accenno a Piero della Francesca, inequivocabile. Raffaello riflette qui, probabilmente, qualcosa di Piero che aveva visto; e chissà che non siano proprio gli affreschi che lui aveva dovuto distruggere».

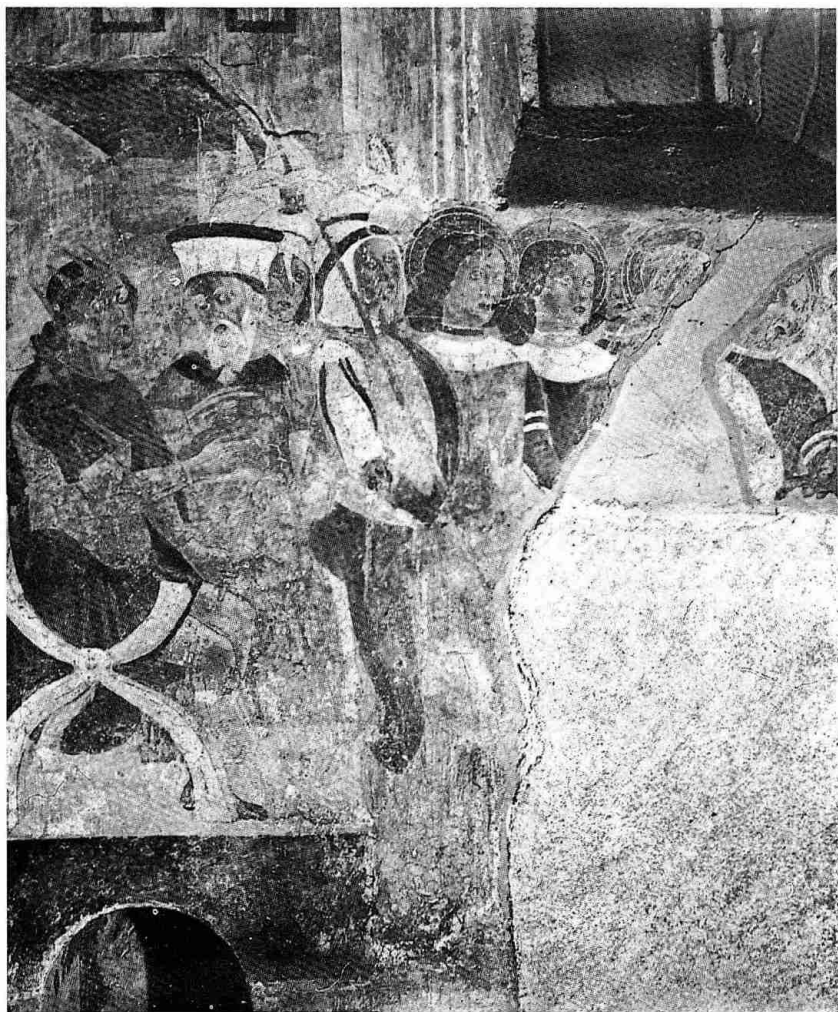
Ora se passiamo agli affreschi di Anticoli Corrado, c'è una scena che rappresenta i due santi Cosma e Damiano davanti al giudice. Nonostante l'estrema povertà e rozzezza dell'esecuzione, la scena mostra una trama compositiva che, nelle linee essenzali, ripete quella dell'affresco di Raffaello. Anche qui il giudice è di profilo, su una sedia classica. Vedete, nel fondo, gli stessi personaggi della scena dell'imperatore Giustiniano, che portano gli stessi copricapi. Questo vuol dire che sia Raffaello sia il modesto autore degli affreschi di Anticoli Corrado (che opera vent'anni prima di Raffaello) sono stati influenzati dal modello di Piero che oggi non conosciamo più. Che cosa possiamo dedurne? Che è errato, come si faceva una volta, guardare soltanto al capolavoro e scartare le opere di bassa qualità. Bisogna considerare l'opera d'arte nel suo contesto e metterla a confronto con tutto il repertorio figurativo della stessa epoca, anche a distanza di due o tre generazioni. Solo così possiamo capire il terreno nel quale è nata la grande opera d'arte. Io sono contrario all'idea di mettere insieme delle collezioni composte solo di capolavori assoluti, come vorrebbero certi collezionisti, certi raccoglitori; o, addirittura, come oggi è di moda presso taluni musei americani. Vi sono, infatti, dei musei statunitensi che, da qualche tempo, hanno preso l'abitudine di scartare quelle che considerano le opere minori e di tenere soltanto i capolavori. A mio avviso è un'idea aberrante. Queste velleitarie crestomazie, queste antologie di opere assolute, sono del tutto fuorvianti soprattutto se effettuate in paesi come l'America, distanti migliaia di chilometri dai luoghi dove le opere sono state prodotte: paesi nei quali, per così dire, non esiste tessuto connettivo. Di queste raccolte di capolavori possiamo ammirare senz'altro il livello qualitativo; possiamo ammirarne i dati formali. Ma il significato dell'opera, nel suo contesto storico, viene completamente perduto, e anzi può avere sul visitatore non erudito, non colto, un effetto del tutto negativo.

Relativo agli affreschi di Anticoli Corrado c'è poi il problema del loro restauro. Come ho detto e ridetto, i dipinti, meno li si tocca, meglio è. I danni fatti dai restauratori in quest'ultimo mezzo secolo sono infinitamente superiori a quelli procurati dallo scorrere del tempo e dalle guerre. Io sono per il restauro conservativo. Spesso mi viene citato il caso della *Primavera* del Botticelli, e mi viene chiesto se questo restauro è stato condotto in modo adeguato. Direi di sì. La *Primavera* del Botticelli, uno dei grandi capolavori del Quattrocento italiano, si presentava, fino a poco tempo fa, in condizioni di estrema alterazione. Era coperto da innumerevoli strati di vernice alterata e di sudiciume. Era praticamente illeggibile. Il restauro, o meglio la pulitura — perché non si può parlare di restauro vero e proprio — non ha fatto altro che rimuovere questi strati offuscati rivelando la pelle originaria del dipinto con i suoi colori. Anzi, direi, ha reso leggibile un dettaglio che prima non si vedeva: nel fondo, a sinistra,

c'è un paesaggio lontano. Quindi ha ridato al dipinto la profondità spaziale. Altrove, però, io andrei piano con i restauri, e li limiterei soltanto ai casi in cui cade il colore o la tela è sfondata. Mi limiterei, appunto, a un restauro conservativo. Bisogna dire però che in molti musei italiani ed europei i dipinti si presentano alterati da una strana moda, tipica dell'epoca romantica, che copriva i dipinti con quella che si chiamava «vernice da galleria». Si dava a tutti i dipinti una stessa vernice dorata, giallastra, che smorzava i toni. L'Ottocento è un secolo che ignora il colore; ignora che le statue antiche fossero dipinte e che le facciate fossero policrome. Quindi dà a tutto la stessa tonalità. Così i quadri venivano indiscriminatamente ricoperti da questo tono dorato che oggi provoca spesso delle deviazioni nella lettura delle opere: non si riesce bene a capire il valore cromatico e la spazialità di un dipinto.

Questa «vernice da galleria» non solo è deviante, ma rende uguali tutti i quadri: dai trecentisti ai secentisti. C'è poi un altro fatto: alcune scuole pittoriche venivano considerate come dotate intimamente di questa specie di colore biondastro. È accaduto, per esempio, per i pittori veneziani. Molti quadri veneziani sono stati spalmati, durante il secolo XIX, con queste vernici dorate per cui noi li leggiamo alla D'Annunzio; come se tutta la pittura veneziana dovesse essere letta o interpretata attraverso *Il fuoco* di D'Annunzio. Quando si vedono certi quadri sembra di leggere una pagina con la Foscarina e i suoi amori e umori.

Fino a pochi decenni fa c'erano dei restauratori che pulivano i quadri e poi li spalmavano con una sostanza chiamata «giallo d'India» che dava loro un tono dorato, una patina uniforme. Errore gravissimo perché se il «giallo d'India» è genuino, prodotto in India, è orina di cammello, ed è una sostanza che si può togliere; ma questi restauratori usavano anche un «giallo d'India» artificiale, che dopo un po' diventa nero, penetra nel colore e scurisce i quadri in modo irreversibile. È una delle strane eredità che ci lega al gusto ottocentesco. Insisto: non è prudente, non è consigliabile pulire i quadri. Anche quelli ben conservati, che non hanno subito i danni del restauro di antiche puliture, possono essersi alterati in modo irreversibile a causa delle sostanze con cui sono stati dipinti. L'azzurro dei quadri più importanti del Tre e Quattrocento era ottenuto macinando, fino a farli diventare polvere, dei lapislazzuli orientali. Era, quindi, un materiale costosissimo, ed erano pochi i committenti che potevano permettersi una simile spesa. Naturalmente, quando il Beato Angelico lavora per i Medici i manti della Madonna sono in lapislazzuli. Lo stesso vale per altri grandi pittori. Ma molto spesso l'azzurro veniva eseguito con sostanze più a buon mercato che lì per lì erano dell'azzurro voluto, ma che, con l'andare del tempo, si sono alterate chimicamente e sono diventate nerastre. Finché il quadro è coperto da una patina questi squilibri violentissimi non si osservano. Ma una volta che il quadro è pulito queste alterazioni vengono alla luce e danno molto fastidio anche per il godimento vero e proprio del quadro. Ci sono altri casi in cui tutto il quadro si è lentamente alterato, scurito. Finché il dipinto è coperto da una patina ha una sua coerenza formale che scompare del tutto se si procede a una pulitura anche attenta, anche perfetta. Io conosco un grande stendardo processionale di Vincenzo Foppa ancora coperto dalla sua patina. Con l'intenzione

47. Raffaello Sanzio e aiuti, Giustiniano che consegna le Pandette. Roma, Palazzi del Vaticano, Stanza della Segnatura.

48. I santi Cosma e Damiano davanti al giudice. Anticoli Corrado, Chiesa di San Pietro.

di restaurarlo è stato fatto un piccolo saggio di pulitura e si è visto che le tonalità sono estremamente alterate. Pulendo il quadro le parti chiare diverrebbero chiarissime e le parti scure, scurissime. Il risultato sarebbe un quadro con uno sbattimento di chiari e di scuri del tutto estraneo alle intenzioni del pittore.

Ci sono altri casi in cui non bisogna eseguire la pulitura perché sotto lo sporco esistono danni antichi. Cito un esempio. Vi sono a Londra due cassoni, con soggetti mitologici, di Filippino Lippi. Uno dei due cassoni non è stato pulito recentemente; l'altro, invece, è stato pulito a fondo. Il cassone non pulito è un quadro patinato, forse eccessivamente, ma che può sembrare intatto. Il cassone pulito ha rivelato, invece, in tutti gli incarnati, dei danni gravissimi, non recenti (come potrebbero pensare gli incompetenti), ma dovuti a un restauro di cento o anche di duecento anni fa, che ha forzato troppo i toni degli incarnati, ha tolto l'ultima velatura e ha scoperto la preparazione verdastra. Oggi le figure del cassone pulito hanno un aspetto miserabile, triste; le parti verdi danno un immenso fastidio perché stonano con il resto del dipinto. In quel caso io non avrei proceduto alla pulitura. Ripeto: è una questione di gusto che va riferita sia al restauratore sia a colui che lo dirige, e che va esaminata di volta in volta. Personalmente sono contrario alle puliture a fondo, salvo nel caso si tratti di quadri in perfetto stato che, una volta puliti, riacquistano il loro splendore. Il ritratto di Baldassarre Castiglione, di Raffaello, al Louvre, una volta pulito è venuto una meraviglia perché si tratta di un quadro intatto. Un altro esempio è il quadro del Bronzino (con il quale abbiamo incominciato questa serie di conversazioni): la grande *Allegoria del trionfo di Venere* della National Gallery di Londra, è un quadro che si poteva pulire perché è bastato fare un saggio per capire che il pigmento cromatico non è minimamente alterato, né la pelle del quadro ha mai subito oltraggi. Bisogna andare molto cauti nel caso degli affreschi (certi affreschi di Raffaello, per esempio) perché esistono affreschi che sotto il fumo e la polvere si sono ben conservati; altri, invece, che hanno un'epidermide lacera, consunta, che finché c'è lo sporco non si nota, ma con la pulitura a fondo viene alla luce. Invece un quadro che vorrei vedere pulito è la *Gioconda.* Un'immensa letteratura parla del mistero, della strana atmosfera sfumata di questo capolavoro di Leonardo. Tutte cose che in realtà non esistono e sono dovute solo alle innumerevoli mani di vernice e allo sporco che stanno sulla superficie del quadro. Io vidi la *Gioconda* quando fu esposta al Metropolitan Museum di New York. Di fronte le erano stati messi dei potentissimi riflettori, e benché fosse sotto vetro, e la si potesse osservare solo a distanza, tutti potevano accorgersi che la *Gioconda* è un quadro chiarissimo: l'incarnato della donna è estremamente pallido, il cielo è di un azzurro estremamente tenue sul quale spiccano, all'orizzonte, i monti coperti di neve. Il quadro, e questa è la cosa più importante, è in perfetto stato. Ha soltanto delle screpolature molto larghe sul collo della donna raffigurata, che sono state riempite con della tempera. Con una pulitura i ritocchi verrebbero via, ma, in complesso, si tratta di un quadro conservatissimo che potrebbe essere pulito, credo, senza grandi difficoltà. Ma una volta restituita al quadro la sua pelle originaria il mistero della *Gioconda* si vanificherebbe. Il capolavoro di Leonardo, spogliato della

sua fumosità, solleverebbe le proteste del pubblico che è abituato a vedere certi capolavori nel modo in cui li ha sempre percepiti. Esiste ormai una tradizione relativa a questo tipo di capolavori per cui è opinione comune che non vadano toccati proprio perché sono entrati ormai nella nostra cultura sotto quell'aspetto e sotto quella veste. Recentemente è stata pulita la tela di Velázquez, *Las Meninas*, nel Museo del Prado; e c'è stata, appunto, una serie di furibonde proteste, non perché il quadro sia stato rovinato, ma perché è cambiato l'aspetto del dipinto che non ha più nulla a che fare con quell'immagine ormai entrata nella tradizione e nell'amore del pubblico.

A meno che l'opera d'arte non sia alterata dalla patina di sporco, o di fumo, sino a diventare praticamente illeggibile (come è il caso degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina), o che ritocchi grossolani e arbitrari ce la presentino sotto aspetti devianti, io credo che sia necessario rispettare la tradizione del gusto, rispettare il gusto della massa, impedendo certi atti di tirannia. Specie quando famose opere d'arte sono note da lungo tempo, anche da secoli, con i restauri eseguiti da artisti di alto livello, mi pare assurdo volere intervenire senza discriminazioni. Ciò mi pare ovvio soprattutto in certi monumenti della scultura antica: essi fanno parte del nostro patrimonio culturale. Sono contrario ai purismi della filologia che, per esempio, hanno imposto di rimuovere le mani aggiunte all'Apollo del Belvedere. L'Apollo del Belvedere, quando fu ritrovato agli inizi del Cinquecento, venne subito provvisto di mani, ed è entrato nella cultura europea con quell'aspetto restaurato. Togliergli le mani e ottenerne due moncherini significa potare la statua arbitrariamente, perché quelle mani non costituivano poi un oltraggio tale da dovere intervenire. Ancora più grave è quel che è avvenuto di recente nella glittoteca di Monaco a proposito delle sculture greche arcaiche dei frontoni del tempio di Atena «Afea» di Egina. Come ho già detto nella prima conversazione, queste sculture erano state restaurate dal Thorvaldsen che, per procedere al restauro, aveva piallato e lisciato le fratture delle statue. Rimuovendo i restauri (che sono stati addirittura spediti a Copenaghen, al Museo Thorvaldsen) ed esponendo solo le parti originali delle sculture, si è messa insieme una raccolta di moncherini, di storpi, di paralitici, molto interessante per gli archeologi e per i filologi, ma che disorienta e allontana il pubblico.

Per il restauro non può essere assolutamente individuata una norma generale. È un intervento che va meditato caso per caso e che richiede conoscenza storica, preparazione scientifica, ma soprattutto gusto.

A proposito della sostituzione dei quadri in epoca antica, effettivamente spesso accadeva che gli originali venissero venduti e sostituiti con delle copie. Ma c'è da dire che il concetto dell'originale unico e irripetibile è un concetto recente. Fino alla metà del Settecento la copia veniva considerata suppergiù quanto l'originale, soprattutto se era di buona mano. Nelle pinacoteche antiche osserviamo quadri-copie provvisti di cornici costosissime. Perché di una copia, quello che interessava, era la composizione, il significato iconologico, iconografico e non tanto i dati formali, o di autografia, che oggi attirano noi.

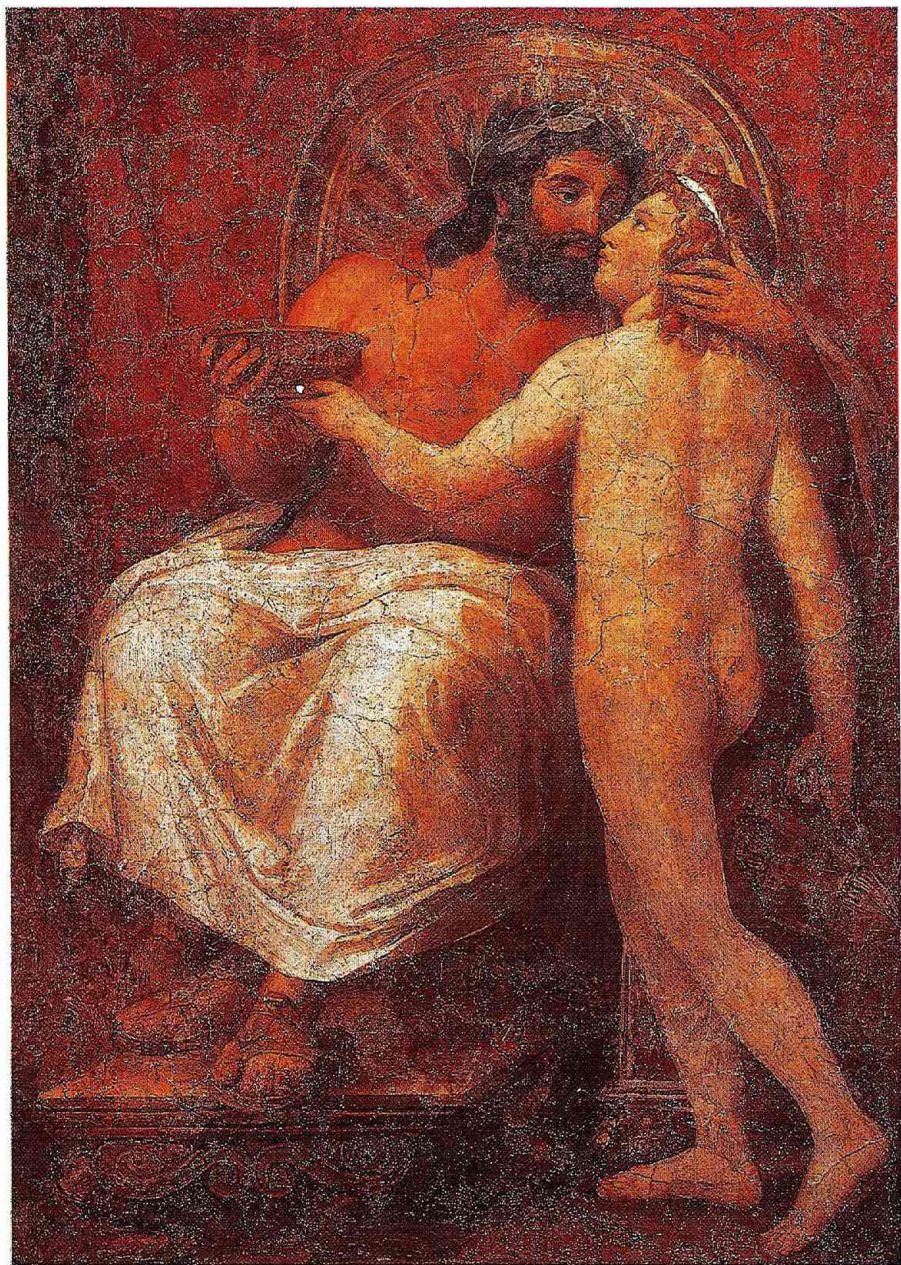
Quarta conversazione

In questa penultima conversazione vorrei ricordare un problema che attira molto sia gli studiosi sia il grande pubblico: il problema della falsificazione.

Le falsificazioni sono sempre esistite. Dal momento in cui un'opera d'arte comincia a suscitare di per sé un grande interesse, e ad avere valore commerciale, inizia la sua mercificazione. Simmetrici al suo valore venale, incominciano i falsi.

Quando un'opera d'arte diventa famosa, non c'è soltanto il desiderio di possederla, ma anche il desiderio di moltiplicarla; ed è l'inizio della falsificazione. Ma non sempre i falsi sono eseguiti a scopo di lucro; qualche volta nascono dal gusto per l'irrisione, per la beffa. Il giovane Michelangelo Buonarroti, per esempio, scolpì un Cupido dormiente, in marmo, falsificando un'opera dell'antichità classica. È vero che questo Cupido, oggi perduto (alcuni studiosi sostengono che il Cupido michelangiolesco si trovi, sotto errata attribuzione, nel Museo Archeologico di Torino), fu poi venduto a caro prezzo ed entrò a far parte di collezioni illustri; tuttavia Michelangelo non l'aveva eseguito per guadagnare dei soldi, ma, unicamente, per beffarsi dei conoscitori.

Un'altra beffa del genere è quella di Anton Rafael Mengs, un pittore neoclassico della seconda metà del Settecento, il quale eseguì un affresco (oggi nella Galleria Nazionale di Roma) raffigurante Giove che bacia Ganimede, spacciandolo per un affresco da lui ritrovato durante lo scavo di un rudere romano. Cadde, vittima di questa beffa, il famoso archeologo Winkelmann, che, essendo omosessuale, fu anche solleticato dal soggetto dell'affresco, pur essendo questo eseguito con una tecnica del tutto estranea a quella del mondo classico. Il Winkelmann, comunque, lo prese per buono.

Nel secolo XVIII, l'epoca, appunto, in cui venne eseguito l'affresco di Mengs, i falsi di pittura antica si moltiplicarono dopo la scoperta di Ercolano e Pompei. Gli scavi portarono alla luce moltissime pitture parietali che destarono un enorme interesse e, immediatamente, si verificò il fenomeno della falsificazione. Abbiamo, così la Musa Polimnia del Museo di Cortona che a lungo è stata

1. Anton Raphael Mengs, Giove e Ganimede. Roma, Galleria Nazionale.

presa per buona, ma che, sicuramente, è un'opera eseguita a Firenze nel Settecento. Abbiamo altri reperti, o pseudo-reperti, venduti a collezionisti italiani e soprattutto stranieri. Però, nonostante tutto, bisogna tener presente che in tutte le epoche il falso è esistito, sempre, a cominciare dall'antichità classica.

Ci sono oggetti romani, arrivati fino a noi, che imitano la scultura arcaica greca. Oggi è facile, a distanza di duemila anni, scoprirvi addirittura uno stile arcaizzante; ma, all'epoca, dovettero apparire agli occhi di molti come oggetti arcaici greci autentici e, quindi, estremamente pregiati.

2 Un caso, per esempio, è quello dello Spinario capitolino, la statua in bronzo del ragazzo che si toglie una spina dal piede. È, con ogni probabilità, un pasticcio di epoca romana ottenuto applicando su un corpo realizzato nel II o nel I secolo avanti Cristo una testa di stile arcaizzante. È probabile, quindi, che si sia voluto fare proprio un falso. Che ci fossero poi delle imitazioni lo sappiamo anche dalle fonti letterarie.

L'epoca d'oro del falso comincia nel secondo quarto del secolo XIX, per durare fino ai nostri giorni. È anche l'epoca in cui prendono l'avvio le grandi collezioni private; l'epoca, come abbiamo visto, della caccia ai quadri primitivi. Furono falsificati soprattutto dipinti dei secoli XIII, XIV, XV e della prima metà dei secoli XVI e XVIII. In quest'ultimo caso, però, si tratta generalmente di falsi penosi, di imitazioni di pittori veneziani. Francesco Guardi è stato falsificato in una miriade di esemplari: piccole vedute di Venezia che tecnicamente non reggono alla perfezione, all'abilità somma degli autografi. Lo stile, l'epoca erano troppo vicini, troppo visti e compresi, perché i falsi non si smascherassero da soli agli occhi dei contemporanei.

Ci sono moltissimi falsi di Gianbattista Tiepolo, falsi ridicoli, pietosi, che, appunto, si identificano a colpo d'occhio. È invece molto interessante la prassi di falsificazione dei secoli più antichi della pittura italiana e fiamminga.

Che cosa fa il falsario? La sua intenzione è quella di immedesimarsi in un'epoca scomparsa e di ricreare un'opera figurativa propria di quell'epoca. Ora, questo è un assunto impossibile, prima di tutto perché ciò che è scomparso è scomparso per sempre; e poi perché noi vediamo il passato con il presente dei nostri occhi. Benedetto Croce diceva: «Tutta la storia è storia contemporanea». Noi vediamo la problematica del mondo antico, il suo aspetto, con la nostra sensibilità. La sensibilità con cui ogni epoca ha prodotto le sue opere non esiste più, non può essere ricreata. E per quanti sforzi faccia il falsario dell'epoca a cui lui appartiene rimarrà sempre una traccia che è poi quella che lo smaschera.

D'altronde immedesimarsi nel passato è un'impresa impossibile: lo dimostra anche il fatto che molti oggetti di epoche lontane giacciono a lungo davanti ai nostri occhi senza venire compresi, finché viene il momento in cui le immettiamo nella nostra cultura e nella nostra problematica. Perché, appunto, noi vediamo il passato con gli occhi del presente, e arriva un momento in cui opere che fino allora sono rimaste senza eco entrano nella nostra sensibilità.

La storia dell'umanità può essere concepita in vari modi. La storia lineare, quella della tradizione giudaico-cristiana, cioè delle religioni rivelate; e quella

2. Spinario. Roma, Musei Capitolini.

3. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, Busto di gentildonna, copia a olio di un busto marmoreo fiorentino del Quattrocento. Già a Roma, mercato antiquario.

del marxismo che ne costituisce la versione laica. Secondo questa idea della storia l'umanità tende verso un fine che deve arrivare e che arriverà; da una parte il Giudizio universale, dall'altra il Comunismo universale.

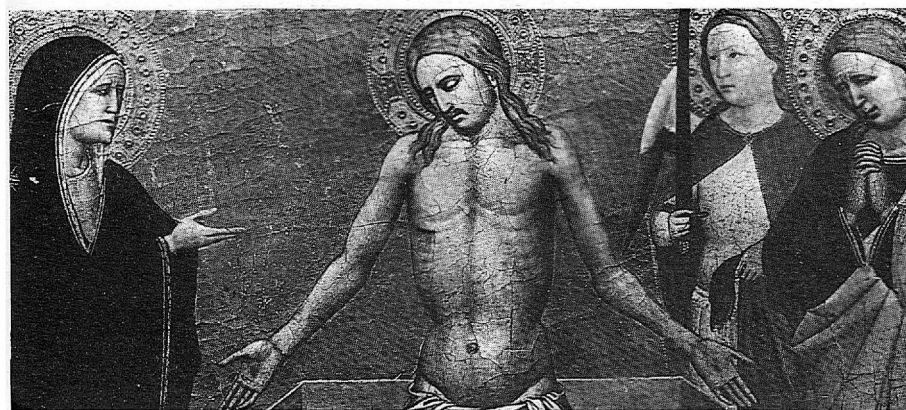
La storia «lineare» si divide in tre periodi. Un primo periodo che, nelle religioni rivelate, è quello della felicità assoluta, del paradiso terrestre; e che, nel marxismo, è quello del comunismo delle società primitive. Un secondo periodo in cui da una parte arriva il peccato originale, fonte di tutti i mali; dall'altra, la proprietà privata, anch'essa fonte di tutti i mali. Il terzo periodo è caratterizzato dalla soluzione che sistema tutto: redenzione da una parte; comunismo dall'altra.

C'è poi il concetto ciclico della storia, che è quello della storiografia grecoromana. Ma quale che sia il concetto che informa l'interpretazione della storia, comunque la si interpreti, è evidente che noi non siamo oggi quello che eravamo ieri, perché nel frattempo c'è stato un mutamento, un accrescimento di esperienza che ci ha resi diversi. Così come dal punto di vista biologico ogni giorno cambiamo.

Per tornare ai falsi, l'assunto di calarsi in un'epoca passata, e di immedesimarsi in essa, è del tutto demenziale. Per quanti sforzi faccia il falsario, per quanto lunga e abile sia la sua preparazione, come ho già detto ci sarà sempre un indizio, una spia, che inchioderà quel falso all'epoca in cui è stato creato. La cosa più singolare è che proprio quegli errori dai quali poi viene smascherato il falso sono gli elementi che più piacciono ai contemporanei e che provocano il successo, sia pure effimero, del falso. Sono esattamente gli elementi contemporanei a solleticare, ad attirare il gusto di chi cade nella trappola. Se noi, oggi, leggiamo i commenti fatti da molti critici su falsi prodotti nel secolo XIX, ci accorgiamo che questi studiosi venivano incantati, catturati, proprio da quegli elementi che oggi ci fanno sorridere. Ma bisogna stare attenti a non cadere nella trappola opposta: quella in cui vengono presi molti storici dell'arte, pronti a gridare al falso ogni volta che si trovano di fronte a dipinti, sculture, oreficeria, disegni che non sono in grado di comprendere. È capitato che sia stata attribuita l'etichetta di falsificazione a oggetti che avevano l'unico demerito di appartenere a un tipo di stile, di cultura, che ancora non erano stati studiati. Fenomeno che si ripete, non dico con una certa frequenza, ma con un certo ritmo.

Uno degli esempi più clamorosi, più curiosi di oggetti veri presi per falsi è un dipinto su tavola che passò, parecchi anni fa, sul commercio antiquario di Roma. Rappresenta un busto di gentildonna e offre, a prima vista, una curiosa discrepanza: l'epoca del personaggio e del costume che indossa è il secolo XV avanzato, mentre il dipinto è, evidentemente, di epoca più tarda. Molti conoscitori, molti esperti dichiararono questo dipinto falso. In realtà si tratta di una cosa completamente diversa: è la copia in pittura a olio di un busto marmoreo fiorentino del Quattrocento. Presso qualche famiglia di Firenze esisteva il busto [3] in marmo di una gentildonna, databile intorno al 1470-1480, e riconducibile all'ambiente di Desiderio da Settignano o di qualche altro grande scultore. Circa un secolo dopo, la stessa famiglia volle avere il ritratto dipinto di questa an-

tenata: chiamò il pittore e, prendendo a modello il busto, gli fece fare un quadro a olio su tavola. L'immagine marmorea fu copiata a tutto tondo, ma fu dipinta a colori, come si trattasse del ritratto di una persona viva. È, quindi, tutt'altro che un falso. Il dipinto è in perfetto stato di conservazione e i caratteri stilistici denunciano se non la mano, per lo meno la bottega di un pittore fiorentino, Michele Tosini, soprannominato Michele di Ridolfo del Ghirlandaio perché era stato allievo del figlio di Domenico Ghirlandaio, Ridolfo. È un caso, piuttosto flagrante, di quadro antico che viene scambiato per falso. Ci sono casi in cui è la singolarità tecnica a insinuare forti sospetti in chi esamina l'opera, tanto da far pendere il giudizio in senso negativo fino al punto di proclamare la falsificazione. Uno degli esempi più singolari a me noti è questo grande dipinto che si trovava, anni fa, in una collezione privata svizzera. Raffigura una [4] Madonna con il Bambino fra due santi, iscritti in una cornice architettonica. Su una delle due colonne c'è la firma di Gentile Bellini. Anche l'occhio inesperto vede, a prima vista, che c'è una discrepanza inammissibile tra l'epoca di Gentile Bellini (seconda metà del Quattrocento) e lo stile del gruppo centrale, evidentemente cinquecentesco. Anzi, si può precisare che il gruppo centrale è appoggiato a una celebre composizione di Tiziano Vecellio nel Palazzo Ducale di Venezia, un affresco eseguito nel 1523. Altri elementi ancora proclamano un'epoca di nascita cinquecentesca, per esempio nella figura della santa. La cosa più curiosa di questo quadro è che non si tratta di una pittura vera e propria, ma di un collage di sete colorate e dipinte, applicate sulla tela. Che cos'era questo quadro? Evidentemente una bandiera processionale oppure l'insegna di una confraternita o di una scuola eseguita da Gentile Bellini. Col passare del tempo la superficie, esposta al sole e alle piogge durante le processioni, deve avere molto sofferto e, per estrema fragilità, si è seccata e sbriciolata. Quindi il dipinto deve avere subito una serie di restauri; l'ultimo dei quali, cinquecentesco, non ha affatto ripetuto le composizioni, andate perse, di Gentile Bellini, ma si è appoggiato a qualche esempio cinquecentesco, più o meno contemporaneo. Così, oggi, abbiamo una specie di stratificazione, di mosaico, non solo di pezzi di seta, ma anche di epoche. Ma un'opera del genere non si può assolutamente dichiarare falsa. È semplicemente un dipinto che per la sua stessa costituzione strutturale, e per le vicende intervenute, non si presenta più omogeneo; ma è diventato il frutto di vari interventi e varie rielaborazioni.

In altri casi, la manipolazione è avvenuta per ragioni completamente diverse. Ecco un caso molto specifico e piuttosto raro. Si tratta di una predella a fondo oro che si trovava anni fa sul commercio antiquario di Parigi e che raffigura [5] l'*Imago pietatis*, cioè il Cristo morto per due terzi fuori dal sepolcro, che mostra le piaghe, con le mezze figure degli addolorati: la Vergine e san Giovanni evangelista. Questa composizione, piuttosto frequente nella Firenze del Trecento, è d'abitudine assolutamente simmetrica: ha tre figure, una centrale, cioè il Redentore nella tomba con le braccia spalancate, e i due dolenti ai lati. In questo caso, invece, il quadro presenta un'anomalia. C'è una quarta figura, un san Michele, riconoscibile dalle ali e dalla spada. È accaduto che il dipinto, in origine predella di un polittico, circa cento anni dopo la sua nascita sia stato mani-

4. Gentile Bellini, Madonna con il Bambino fra due santi. Collezione privata svizzera.
5. Maestro della Misericordia, Imago pietatis. Già a Parigi, Collezione privata.

6. Giovanni Martorelli, Trittico.
Bologna, Pinacoteca Nazionale.

7. Lo stesso trittico dopo la pulitura.

polato per ragioni che noi non conosciamo. Qualcuno, forse un privato o un religioso, ha fatto inserire la figura di san Michele per ragioni che noi non possiamo comprendere, ragioni, probabilmente, devozionali, oppure personali.

Il san Michele venne dipinto da un pittore fiorentino che cercò di imitare sia lo stile delle tre figure originarie sia la punzonatura del nimbo, cioè l'ornato impresso nel fondo oro. Il dipinto originale appartiene alla scuola fiorentina (l'occhio esperto lo riconosce immediatamente) e può essere attribuito con certezza a un artista di cui conosciamo molte altre opere. Ma è uno di quegli artisti dei quali si conosce un gruppo di opere, e non il nome storico. Viene quindi designato (come si fa in casi del genere) con un nome provvisorio, nome che prende la sua designazione dall'opera più nota, o dall'opera da cui è cominciata la ricerca. In questo caso il pittore anonimo è denominato Maestro della Misericordia. Il *name piece* è una tavola verticale con la Madonna della Misericordia (cioè la Vergine in piedi che sotto il mantello aperto protegge i fedeli) che si trova nell'Accademia di Firenze. È molto probabile si debba identificare questo pittore con Giovanni Gaddi, fratello del ben noto Agnolo Gaddi, e anche lui personalità di primo piano. Ci sono molti indizi, in questo senso, molte spie; però non è ancora venuto fuori il documento preciso per cui una delle opere del gruppo anonimo possa essere legata in modo inequivocabile, appunto, a un documento di archivio. Così come non c'è alcun documento che possa per il momento legarsi a un quadro, non c'è alcun quadro che mostri la firma di questo pittore. Io avevo visto questo dipinto in perfetto stato di conservazione a Parigi negli anni '50. Pochi anni fa è capitato nelle mani di un collezionista il quale, considerando la figura del san Michele come un'aggiunta illecita, abusiva, l'ha fatta sopprimere: la pittura è stata grattata; la punzonatura e la decorazione del nimbo sono state stirate. Grattando via questa figura, dipinta intorno al 1490 da un artista fiorentino della cerchia del Ghirlandaio, si è creato un vuoto, riempito, poi, con dell'oro nuovo. Così un quadro giunto sino a noi in condizioni assolutamente perfette è stato massacrato, ridotto a una rovina, per un'insulsa e assolutamente inaccettabile mania di ripristino che ignorava quali erano state le vicende storiche dell'opera d'arte.

Altre volte, il dipinto può presentarsi completamente alterato o manipolato per ragioni di gusto accademico. Il caso tipico è quello di un trittico nella Pinacoteca Nazionale di Bologna. Lo vediamo qui con l'aspetto che aveva fino a qualche decennio fa. Anche a prima vista si scorge subito un divario insanabile tra lo stile della predella, con gli apostoli a mezza figura, e lo stile delle tavole principali. Mentre le figure degli apostoli sono agitate da un violento movimento e hanno dei tratti fisionomici sostenuti da quello che chiameremmo oggi un accento, un'inclinazione espressionistica, le figure principali hanno qualcosa di zuccheroso, di dolce, di accademico; sono di uno stile completamente diverso, e difficilmente assegnabile all'autore del trittico, Giovanni Martorelli, attivo a Bologna nel secolo XV. Il quadro, poi, è stato pulito, e si è constatato che le figure principali e altre parti del quadro erano state travisate, ricoperte da un restauratore proprio a causa dei loro caratteri violenti, che non andavano d'accordo con il gusto corrente dell'epoca in cui avvenne l'intervento modificatore:

6

7

presumibilmente intorno al 1830-1850. Pulite le figure principali e le altre parti (che, per fortuna, erano state ricoperte a tempera, e quindi non erano state grattate, né manomesse) sono apparse delle figure che vanno perfettamente d'accordo con quelle della predella, anch'esse percorse da una violenta agitazione interna e caratterizzate da tratti fisionomici che sfiorano persino il grottesco e il caricaturale.

In altri casi i quadri sono stati manipolati, alterati e in gran parte falsificati per ragioni di decenza, per ragioni moralistiche. In molti esempi di figure femminili mitologiche nude, la mentalità controriformista è intervenuta pesantemente imponendo la vestizione delle nudità. Questo è accaduto anche per i dipinti sacri. L'esempio più macroscopico è il *Giudizio universale* di Michelangelo. Appena scoperto, l'affresco cominciò a sollevare grandi proteste: lo si considerava indecente per l'esibizione di parti intime prive di qualsiasi protezione. A un certo punto si minacciò persino di demolire il capolavoro michelangiolesco, e la minaccia, con il favore di papa Paolo IV Carafa, sarebbe stata messa in atto se molti intenditori e molti prelati non si fossero opposti con violenza. Si procedette però subito a una prima opera di copertura, dipingendo veli e stoffe sulle parti più appariscenti. In una seconda fase, fu chiamato il pittore Daniele da Volterra (soprannominato, poi, Braghettone) che provvide a coprire varie parti sessuali e varie natiche, alterando gravemente l'aspetto e il significato del dipinto originario.

Fenomeni del genere sono stati molto più frequenti di quanto si pensi. Ci sono intere gallerie, intere raccolte storiche, nelle quali le figure nude sono state vestite. Un caso è quello della Galleria Doria Pamphili di Roma dove tutte le figure femminili sono state ricoperte con vesti pesanti; i corpi nudi sono stati trasformati in corpi coperti, camuffati, completamente travisati. Un'altra galleria che ha subito un intervento del genere è la Galleria Colonna di Roma. Uno dei suoi grandi capolavori, la *Venere con Amore e un satiro* di Agnolo Bronzino, ha la figura della dea travisata da un pesante drappeggio. In molti casi si è poi intervenuti per rimuovere queste aggiunte posteriori; ma, purtroppo, con mezzi inappropriati, usando, per esempio, un bisturi affilato che insieme allo strato di pittura aggiunta ha grattato via la pelle sottostante del dipinto originario, scoprendo così una rovina. È infatti molto frequente incontrare, in collezioni private e nel commercio, quadri in buono stato di conservazione, ma che, rappresentando nudi femminili, hanno il corpo della donna, dal collo alle caviglie, completamente devastato. Le uniche parti in buone condizioni sono la testa, i piedi e le mani. Rimuovere una ridipintura antica con un mezzo meccanico violento è sempre pericolosissimo e può portare a rovine irreparabili.

8

Il caso più grave, in questo senso, è quello della *Dama con liocorno* di Raffaello, nella Galleria Borghese di Roma. Questo quadro, dipinto da Raffaello nel suo periodo fiorentino, rappresentava, in origine, la mezza figura di una dama che teneva tra le mani un liocorno. Dopo una quarantina d'anni circa il quadro fu completamente ridipinto fatto salvo il viso della donna, che venne trasformata in una santa martire. Un critico di genio, Roberto Longhi, intuì che sotto la banale ridipintura fiorentina del Cinquecento c'era un autografo

8. Raffaello Sanzio, Dama con liocorno. Roma, Galleria Borghese.

9. Mattia Preti, Susanna al bagno con i due vecchioni. Firenze, Fondazione Longhi.

di Raffaello. Si diede retta al suo consiglio, ma l'operazione di ripristino venne eseguita con mezzi assolutamente inadatti. Grattando la ridipintura, pressoché contemporanea al dipinto originale, venne asportata anche la pittura di Raffaello, e oggi questo quadro si presenta come un cadavere, una larva: tutta l'epidermide, tutte le velature finali, sono massacrate in modo spaventoso.

9

In altri casi, rari purtroppo, questa rimozione è invece fatta con mezzi appropriati: non si adoperano neppure i solventi, ma si usa una piccolissima punta di platino, che solleva e toglie la ridipintura sotto il microscopio. È un sistema lentissimo: si può pulire al massimo un centimetro quadrato di ridipintura al giorno, ma il risultato è sempre sensazionale. Un bellissimo restauro di questo tipo è la *Susanna al bagno con i due vecchioni*, di Mattia Preti, nella Fondazione Longhi di Firenze. Quando Roberto Longhi acquistò il quadro, intorno al 1947-1948, la figura di Susanna (che pure è immersa nel bagno) era completamente vestita. Si fece una prova per rimuovere la ridipintura e si vide che se l'intervento non fosse stato estremamente attento, estremamente delicato si sarebbe portato via, insieme al ritocco, il dipinto di Mattia Preti. Si procedette quindi a una pulitura lentissima (appunto quella della punta di platino sotto il microscopio) che durò anni, ma che, alla fine, ha rivelato il nudo in condizioni così eccezionalmente buone, da conservare persino la vernice finale data da Mattia Preti. Oggi nessuno sospetterebbe che il quadro, verso la fine del Seicento, fosse stato manipolato sino a renderlo irriconoscibile.

Per potere togliere lo strato aggiunto senza danneggiare l'opera originale sottostante bisogna, però, che esista un intervallo di tempo piuttosto notevole fra l'epoca della pittura originale e quella del ritocco. Se i due procedimenti sono avvenuti a poca distanza di tempo l'uno dall'altro risultano praticamente amalgamati. Non si è formato, tra i due, quello strato di fumo e di polvere che protegge la pittura originale. Nel caso, poi, in cui i due strati sono contemporanei, se si procede in modo sommario la rovina è inevitabile. E di queste rovine, purtroppo, abbiamo moltissimi esempi nei musei sia italiani sia stranieri.

Per non parlare di quei restauratori che si sono prodigati per trasformare i quadri ridipingendoli secondo quello che, a loro avviso, era un gusto più sottile, più raffinato. Uno di questi restauratori (attivo a Parigi tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, per conto di un *marchant-amateur*, il barone Michele Lazzaroni), si chiamava Vergetas (o Verzetta) e ha lavorato su innumerevoli quadri che l'occhio esperto riconosce a prima vista. Bernhard Berenson, quando incontrava una di queste opere restaurate dal Vergetas, la chiamava «una lazzaronata», perché l'intervento della sua mano era molto evidente. Il Vergetas ridipingeva spesso i quadri con tempere o acquarelli senza guastare la superficie originaria. Ma, altre volte, l'ha invece guastata in modo irreparabile. Io rammento di avere visto, anni fa, una grande tavola di Nicolò Alunno, con un san Giovanni Battista, talmente rifatta dal Vergetas da far dubitare perfino della sua autenticità. Quando il dipinto fu pulito con un solvente leggerissimo, il ritocco venne via facilmente e, sotto, il quadro originario apparve immacolato. Conservava non solo la vernice originale del pittore, ma, addirittura, le gocce di cera cadute sul quadro da alcune candele dell'altare. In questo caso tutto

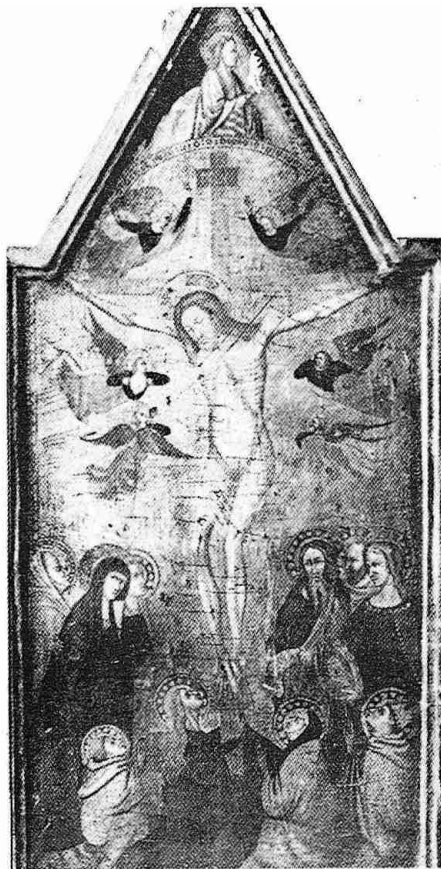
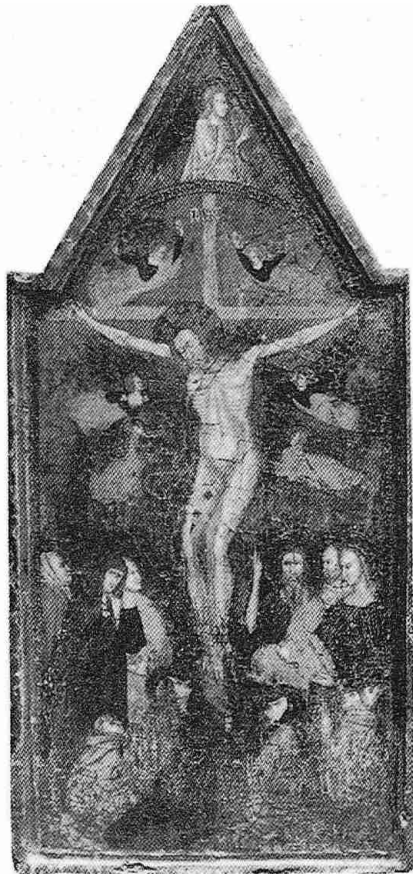
10. Domenico Ghirlandaio (o Sebastiano Mainardi?), Madonna, il Bambino e due angeli. New York, Metropolitan Museum.

è andato per il meglio. Ma altre volte, appunto, il Vergetas ha fatto strane e inaspettate manipolazioni che, purtroppo, non è più possibile rimuovere. Ecco per esempio un grande tondo che appartiene al Metropolitan Museum di New York, con una Madonna, il Bambino e due angeli. Questo dipinto era, originariamente, su tavola. Il Vergetas (o chi per lui) lo trasportò su tela e poi provvide a edulcorarlo. Chi è pratico della pittura del Quattrocento fiorentino (soprattutto della seconda metà, l'epoca a cui appartiene il quadro che va attribuito o all'ambiente immediato di Domenico Ghirlandaio, o forse a suo cognato Sebastiano Mainardi) subito, a prima vista, percepisce un che di dolciastro, di patetico nel volto del Bambino e in quello dell'angelo di destra. Gli occhi di queste due figure sembrano addirittura leggermente truccati col rimmell, e né l'uno né l'altro possono, in alcun modo, essere accettati come originali.

Questo modo di travisare e truccare le figure ritorna in altri quadri passati per le mani del Vergetas ed è uno stile riconoscibile, come ho detto, a prima vista. Ecco un'altra tavola in cui appaiono gli stessi caratteri. Anche qui il Bambino (nonostante il dipinto appartenga a una scuola e a un'epoca completamente diverse da quelle del tondo del Metropolitan Museum di New York) ha questo aspetto dolcissimo, trasognato, quasi da augurio natalizio. È un quadro su tavola che appartenne, negli anni '30, alla collezione di un noto banchiere di New York, Otto Kahn, e che oggi si trova in una collezione privata americana. È stato dipinto intorno al 1470, e l'autore è un grande pittore di Perugia, Benedetto Bonfigli. Il restauro, il ritocco assurdo del Vergetas ha trasformato, direi meglio ha sciolto le due opere in un unico solvente assolutamente inaccettabile. Il quadro del Bonfigli è pur sempre un dipinto molto pregevole, che una pulitura potrebbe rivelare in buono stato. Ma gli attuali proprietari hanno sempre esitato a farlo pulire perché c'è il rischio di trovare, sotto il bambolotto che attualmente si vede, un rudere, un disastro, una catastrofe. È sorprendente il numero di quadri travisati, camuffati, rovinati in questo modo. Sembra quasi una favola constatare quanto hanno lavorato restauratori di questo tipo fra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, nel momento in cui il commercio era più intenso e più florido

In altri casi la riproduzione falsificatoria è stata veramente diabolica. Pare infatti che alcuni collezionisti privati, e perfino alcuni parroci, una volta deciso di vendere un quadro famoso di cui erano in possesso, prima di alienarlo abbiano provveduto a farne eseguire la falsificazione perfetta, e a collocarla al posto dell'originale. Così in un primo tempo è passato in commercio l'originale, per approdare in qualche grande collezione o grande museo; ma in un secondo tempo è stato venduto anche il falso che, non fosse altro per il suo *pedigree* e per la sua provenienza insospettabile, è stato preso per buono.

Quindi ora abbiamo parecchie coppie di gemelli in circolazione: uno vero, l'altro falsificato. In alcuni casi, poi, il falso viene avvalorato proprio appoggiandolo, come si usa dire in linguaggio tecnico, a una sede illustre. Spesso i falsari, corrompendo con adeguate mance i responsabili di luoghi sacri o comunque prestigiosi, sono riusciti a infilare nelle pinacoteche o a piazzare sopra gli altari i loro prodotti e le loro falsificazioni, dando poi a intendere che i preti

11. Benedetto Bonfigli, Madonna con Bambino. Collezione privata americana (già Collezione Otto Kahn).

12. Anonimo umbro del Trecento, Crocefissione, valva di dittico. Già a Parigi, mercato antiquario.

13. Copia del precedente. Già a Parigi, mercato antiquario.

o i custodi volevano disfarsi di un quadro antico. Quindi il conoscitore non deve mai fidarsi di quello che gli viene detto e deve sempre verificarlo esaminando il quadro come se si trattasse di un'opera venuta fuori dal nulla.

Ci sono poi casi in cui il falsario ha ripetuto il quadro quando era già entrato nel mercato. Un esempio tipico è una valva di dittico, probabilmente umbro, del [12] Trecento, raffigurante la Crocefissione, che era nel commercio parigino intorno agli anni '20. Chi allora lo possedeva fece eseguire una copia perfetta da un abi- [13] lissimo tecnico (probabilmente un miniatore) il quale ha eseguito in modo ineccepibile anche i minimi particolari, senza sgarrare di un millimetro, se non fosse per certe screpolature della superficie che non rispondono, che non convincono perché hanno un aspetto equivoco. Si può vedere se un quadro è antico o falso, anche dalle screpolature; ma talvolta il retto dell'oro può ingannare. In questo caso, dal solo esame delle due fotografie, senza poter vedere gli originali, riesce molto arduo capire quale sia il prototipo e quale sia invece la derivazione moderna.

Senza arrivare a falsificazioni così sofisticate esistono i falsi inventati ex novo, a scopo fraudolento. Sono però i casi in cui, generalmente, il falsario riesce a ingannare solo in un primissimo tempo, e per lo più persone di scarso esercizio visivo. Perché, come vi ho detto, ogni epoca ha un suo modo di esprimersi e una sua sensibilità che si riflettono sulle strutture dei dipinti e li caratterizzano. Non si troverà mai un polittico cuspidato nel secolo XIII, così come non lo si troverà nel secolo XVII. Al massimo nell'Ottocento, durante il *gothic revival*, possono essere state riprese certe strutture tipiche del secolo XIV. Questi principi basilari vengono però ignorati dai falsari, che spesso accostano fra loro elementi estratti abusivamente da vari periodi e stili.

Un'orribile falsificazione, una delle peggiori che io conosca è una Crocefissione, che, tuttavia, ha una sua vita ciclica tanto che l'ho soprannominata una [14] delle «comete» della falsificazione. Non esiste infatti una legge che imponga la distruzione del falso, una volta che è stato riconosciuto come tale, così questi falsi vengono occultati per un certo periodo di tempo, e ritornano alla luce magari dopo una generazione. Generalmente il ciclo comporta le seguenti fasi: l'apparizione del falso, la truffa ai danni di un collezionista o di un mercante, il processo, l'eventuale condanna. Poi il falso scompare, viene tenuto a bagnomaria, in frigorifero per una ventina d'anni, quindi riappare e ricomincia il ciclo. Ripeto, non c'è nessuna legge che imponga la distruzione di queste falsificazioni. D'altronde è meglio così: data l'incompetenza di molti giudici, di molti periti di tribunale c'è il rischio, assai peggiore, che essi procedano alla distruzione di quadri originali.

Questo falso rappresenta, appunto, una Crocefissione; il Seppellimento, in basso, è di un'incredibile imperizia strutturale ed è stato fabbricato, a mio avviso, all'inizio degli anni '20, in Francia o in Spagna. Escluderei, invece, che sia stato fabbricato in Italia. In questo falso c'è una marchiana contraddizione tra lo stile del dipinto, che all'apparenza dovrebbe essere del secolo XIII, e il tipo della tavola, verticale, con due smussature curvilinee agli angoli superiori. Ora le tavole con questa sagoma, della metà del Quattrocento, o più precisamente del periodo fra il 1450 e il 1470 circa, sono tipiche di una ristretta zona dell'Ita-

14. Falsario francese o spagnolo, Crocefissione. Ubicazione ignota.

lia meridionale che va da Amalfi a Gaeta, e non esistono altrove. Io ho l'impressione che questo dipinto sia stato eseguito su una tavola antica proprio di quella regione: la tavola, sciupata, è stata grattata e, sul gesso antico, il falsario ha dipinto la sua nuova composizione di carattere duecentesco. Spesso, infatti, i supporti lignei dei falsi sono antichi, come possono essere antichi il fondo oro e il fondo argento; perché il falsario, per fabbricare la sua manipolazione, si serve degli avanzi di un testo originale.

In un falso del genere (a parte la qualità abominevole, infetta, dell'esecuzione) si notano subito degli errori, delle contraddizioni interne, che smascherano la manipolazione moderna. Abbiamo visto che esiste una contraddizione fra lo stile del dipinto e la sua impaginazione: lo stile è duecentesco, l'impaginazione quattrocentesca. Passiamo, poi, al dato tecnico: esaminando dal vivo il dipinto, la gamma dei colori fa nascere gravi sospetti sull'origine chimica, moderna, dei colori stessi. Terzo: la tecnica del quadro non è quella di un quadro duecentesco. È eseguita con grossolana imperizia per ciò che riguarda la stesura delle velature. I quadri antichi sono dipinti a velature, non con il colore a corpo, come si fa in epoca moderna. Quarto: c'è una serie decorativa di archetti, in alto, che sembrano mozarabici e mal si accordano con lo stile del dipinto. Quinto: esiste alla base una specie di scalino, di predella con la Deposizione. E questo è un controsenso. Nell'epoca che si vuole imitare non esistevano gli scalini, cioè le predelle dipinte. Uno degli esempi più antichi, se non il più antico, è la predella, oggi dispersa, che all'origine era attaccata a un polittico fiorentino del 1325-1335 circa, di Pacino di Bonaguida. Oppure, il polittico di Giotto, nella Pinacoteca Nazionale di Bologna, dove però non ci sono delle vere e proprie storiette. Siamo in un'epoca di varie generazioni più tarda rispetto all'epoca che si vuole imitare. Sesto: la gestualità delle figure non riesce a convincere. Mentre il san Giovanni esprime veramente un moto di dolore che va d'accordo con la gestualità iconografica e simbolica dell'epoca in questione, la posizione assunta dalla Madonna non risponde ai requisiti indispensabili in un dipinto appunto di quell'epoca. Quindi, come vedete, è tutta una serie di errori, uno più grossolano dell'altro che smascherano immediatamente il dipinto, rivelandolo per quello che è: una falsificazione moderna di infimo valore.

Però bisogna dire che non tutti i falsi sono di livello tanto abominevole, tanto grossolano: alcuni, estremamente pericolosi, sono tali da trarre in inganno anche l'occhio più addestrato e più esigente. Ecco un dipinto che ha dato filo da torcere a più di un esperto, e incuriosì sia me sia altri storici dell'arte.

16

La storia del quadro incominciò intorno al 1947, quando apparve sul mercato di Roma e fu acquistato da un noto collezionista che si rivolse a me e a un noto restauratore per avere una conferma sull'autenticità del dipinto. Fu esaminata la tavola: era assolutamente antica. Il quadro era dipinto su un fondo argento, e anche l'argento risultò essere del secolo XIII. Vi era qualcosa, però, nell'esecuzione del quadro, che lasciava in sospetto; era un'esecuzione perfetta eppure non convinceva in pieno. In basso, una scritta assai singolare con caratteri estremamente complicati: fu anche esaminata da un paleografo che la dichiarò perfettamente rispondente all'epoca. Successe infine una cosa curiosa:

15. Scuola abruzzese del XIII *secolo, Madonna di Sivignano. L'Aquila, Museo Nazionale.*

16. Falsario romano circa 1945. Copia del precedente. Già a Roma, Collezione privata.

un giorno, esaminando il quadro nel laboratorio del restauratore, io mi accorsi che spingendo l'unghia del pollice sulle piccole decorazioni (composte da tre pallini bianchi) che caratterizzano il manto della Madonna, l'unghia penetrava nel colore. Il colore, quindi, non era perfettamente secco; ed è assolutamente impossibile che un quadro, dipinto intorno al 1250-1270, non si sia prosciugato dopo settecento anni. Come poteva essere stato fabbricato questo quadro, che mostrava, tra l'altro, una composizione delle figure del tutto ignota, un prototipo che non si conosceva? La scoperta avvenne casualmente. Io ebbi in dono un grosso pacco di vecchie fotografie e, fra queste, ce n'era una di grande formato che mostrava un quadro assolutamente identico a quello in questione: era, però, racchiuso in una specie di scatola, in una nicchia di legno molto vecchio; sulla testa della Madonna presentava inoltre una stupenda corona metallica, finissimamente cesellata con i gigli della casa d'Angiò. Era quindi la fotografia dell'originale da cui il falsario aveva derivato la copia. La fotografia provava anche che si trattava di un originale che doveva esistere, o era esistito, nell'antico Regno di Napoli, zona nella quale andava fatta la ricerca. Una ricerca, però, piuttosto ampia, perché il Regno di Napoli comprende tutti gli Abruzzi, oltre le regioni a sud di Gaeta.

Prima di procedere alla ricerca, il restauratore incaricato dell'analisi volle fare un'indagine personale, rivolgendosi ai maggiori falsari del momento. Non posso adesso raccontare tutti i particolari, perché ce ne sono alcuni piuttosto delicati; ma l'autore del quadro fu scoperto: era un abilissimo falsario che viveva, allora, nel centro di Roma. Era accaduto questo. Il quadro di cui avevo la fotografia apparteneva a una piccolissima località chiamata Sivignano, frazione di Capitignano, in provincia di Aquila degli Abruzzi. Il parroco del luogo aveva deciso di vendere il quadro, d'accordo con un losco figuro che aveva fatto eseguire le fotografie del dipinto originale. Le aveva fatte ingrandire (io avevo appunto uno degli ingrandimenti) e si era recato a Roma dal falsario che aveva eseguito il falso su una tavola antica, da lui trovata in commercio, che conservava ancora il fondo argento autentico. Il falsario, dopo aver distrutto gli avanzi dipinti della tavola, vi aveva eseguito sopra, servendosi della fotografia ingrandita, la copia della Madonna. Si trattava poi di sostituire l'originale mettendo il falso al suo posto, in modo che gli abitanti del luogo non si accorgessero della sostituzione. Senonché, al momento di procedere all'operazione (era il 1943-1944), avvicinatosi il fronte bellico, la zona divenne teatro di combattimenti, e il personaggio che aveva fatto eseguire il falso e che doveva procedere alla sostituzione morì. Il quadro originale rimase quindi al suo posto e il falso restò in mano al falsario. Gli abitanti del luogo insospettiti da certe manovre (gli strani traffici del parroco con un estraneo, i fotografi che si erano recati sul posto) per salvare il quadro lo sottrassero alla chiesa e lo nascosero, cambiandogli nascondiglio ogni settimana in modo tale che nessuno sapesse dove si trovava. Quando venni a sapere tutta questa storia, io e il restauratore prima ci accertammo che il dipinto acquistato dal collezionista fosse proprio il falso, poi avvertimmo i carabinieri, che si recarono sul posto. Dopo un violento combattimento con la popolazione a base di sassate, i carabinieri sequestrarono il

dipinto, che oggi si trova al Museo Nazionale dell'Aquila. Si tratta della famosa *Madonna di Sivignano*, dipinta su pergamena applicata su tavola. È un quadro in perfetto stato di conservazione. Purtroppo, durante queste operazioni e a causa degli spostamenti, è andata persa la preziosissima corona angioina, che prima o poi apparirà in commercio e che sarà il caso di sequestrare, a meno che non sia finita in qualche collezione straniera.

Facciamo un passo indietro: morto l'ideatore del trafugamento, nascosto dagli abitanti il quadro originale, il falsario si era trovato in mano il falso che non esitò a vendere, servendosi dell'ingenuità di tre grandi esperti (uno addirittura di fama internazionale e, a mio avviso, mezzo cieco, perché quando gli mostrammo il quadro falso per avere conferma della sua opinione, non si accorse nemmeno che la Madonna era stata messa a testa in giù). E il falso, munito di queste tre perizie laudative, anzi apologetiche, venne venduto al collezionista, il quale poi, naturalmente, provvide a denunciare l'imbroglio e a farsi restituire la cospicua somma di denaro che aveva sborsato. Questo falso, però, non è stato distrutto e recentemente è riapparso sul mercato. Siamo di fronte, quindi, a una tipica «cometa» della falsificazione e alla sua riapparizione ciclica.

Il quadro originale (che spetta a un pittore abruzzese intorno al 1250 ed è in condizioni, come ho detto, eccezionalmente buone) è uno dei rari quadri italiani dipinti non direttamente sulla tavola ma su un foglio di pergamena, poi lucidato e lustrato, sul quale il pittore ha steso una leggerissima preparazione dipingendo poi a tempera. Siccome il quadro non è mai stato corroso dall'umidità, né ha mai subito l'intervento dei restauratori, si trova in uno stato che si può praticamente definire unico. Purtroppo, come ripeto, la corona è scomparsa. Il fatto interessante di questo episodio è che se non avessimo ritrovato, del tutto casualmente, la fotografia dell'originale da cui era stata derivata la falsificazione, difficilmente si sarebbe giunti a una soluzione.

Il caso di Sivignano non è unico. Esistono molti quadri che sono stati sostituiti, e della loro sostituzione spesso le autorità non si sono ancora accorte. Solo recentemente, per esempio, la Sovrintendenza alla Liguria ha potuto constatare che un grande polittico nella chiesa di San Francesco a Noli ha la tavola centrale e la cuspide sostituite. Io vidi la cuspide, sul commercio di Roma, intorno al 1945; ma ignoravo da dove venisse perché non esisteva una fotografia di quel dipinto. La fotografia è preziosa per identificare queste sostituzioni.

Un altro quadro di Pietro degli Orioli (il così detto Giacomo Pacchiarotto), nell'Ashmolean Museum di Oxford, è l'originale di una sostituzione avvenuta nella chiesa di San Matteo a Ortignano, vicino a Grosseto. Altre sostituzioni sono avvenute, numerose, in varie zone della Toscana; è stata una pratica molto comune. C'è per esempio un quadro di Domenico Puligo che si trova a Sarasota nel Museo Ringling che ha la sua sostituzione nella Chiesa di Badia a Settimo, vicino a Scandicci, non lontano da Firenze. Ripeto: la fotografia è indispensabile all'esperto per potere identificare e denunciare queste sostituzioni. Anche perché i quadri, nelle chiese, vengono controllati di rado. Per esempio, una stupefacente, bellissima santa Lucia in piedi di Scuola romana, della fine del secolo XIII, che si trova nel Museo di Grenoble, è l'originale di una tavoletta

falsa che si trova sull'altare maggiore della chiesa di Santa Lucia in Selce a Roma. In questo caso sappiamo che la sostituzione è avvenuta tra il 1890 e il 1900.

Come ho detto, spesso il falso che circola in commercio ha un sapore addirittura grottesco, ridicolo; ma ciò non toglie che venga preso sul serio dagli esperti e sia destinato a una sede gloriosa. Un esempio è la grande *Madonna in trono con il Bambino* che appartenne niente di meno che al principe dei mercanti degli anni '20 e '30, sir Joseph Duveen poi Lord Duveen of Millbank. Questo grande falso venne acquistato da Samuel Kress, un collezionista di New York, che da minatore era diventato proprietario di piccoli supermarket, in cui si vendevano solo oggetti da 5 e 10 centesimi di dollaro, i cosiddetti *Five and ten*: aghi, spille da balia, salviettine di carta, eccetera. Kress aveva messo insieme una gigantesca raccolta di opere d'arte con più di tremila oggetti, alcuni dei quali di eccezionale importanza. Successivamente, la fondazione creata da Samuel Kress, purtroppo, ha distribuito questi quadri tra la National Gallery di Washington e molti musei provinciali, situati nelle città dove Kress aveva fatto i soldi con i negozi. Una delle «gemme» della raccolta era questo falso, che venne addirittura destinato alla National Gallery della capitale degli Stati Uniti: era munito di pacchi di *expertises* che lo dichiaravano un assoluto capolavoro. Fu soltanto attorno al 1950-1952 che i responsabili della galleria, messi sull'avviso da un restauratore italiano, Mario Modestini (lo stesso che mi aveva aiutato a identificare la *Madonna di Sivignano*) si convinsero che il quadro era un falso. Il dipinto venne sbattuto in una *study collection*, una di quelle piccole collezioni universitarie create per studiare la tecnica dei quadri, le falsificazioni, eccetera. Però, anche senza l'analisi del restauratore, è evidente che questo dipinto gigantesco (misura circa due metri di altezza) è una colossale «patacca». C'è qualcosa che non convince nel suo stile, per esempio le gambe del Bambino, con quei piccoli muscoletti rilevati. Non si tratta dell'opera di un pittore astratto (come potrebbe essere un duecentista il quale si sta avviando verso il naturalismo, verso la tridimensionalità) bensì dell'occhio di un pittore che conosce benissimo la tridimensionalità e il naturalismo e cerca di imitare la pittura astratta. Quindi anche qui c'è una contraddizione interna. Ma non basta a evitare che un falso del genere venga preso per buono. Il falso Kress deve essere stato eseguito a Firenze. Firenze e Siena, dal 1910 circa fino al 1940, sono state vere e proprie fucine di falsari. Hanno riprodotto non solo mobili e quadri, come in genere si crede, ma anche miniature. Esistono moltissime miniature false, eseguite da mano abilissima, che vengono immesse a lotti sul mercato, e che devono essere state tutte create nel periodo tra il 1910 e il 1940.

Tornando al falso Kress, più lo si guarda e più si scoprono delle incongruenze. Per esempio i due angeli in alto: hanno un aspetto tutt'altro che duecentesco. C'è una *mise en scène* da avanspettacolo: sembrano piuttosto due ballerine, due *chorus-girls*. Un consiglio: quando si hanno dei sospetti su un quadro si prenda la fotografia del quadro e la si metta a testa in giù. Quando il quadro è capovolto le eventuali incoerenze saltano subito all'occhio, soprattutto per quel che riguarda lo svolgimento dei panneggi e delle loro pieghe. Un'altra cosa

17. Falso di Madonna in trono con il Bambino. Cambridge (Massachusetts), Fogg Art Museum, Collezione di studio.

nel falso Kress che avrebbe dovuto mettere in sospetto è quella specie di orror vacui di cui è pervaso: non esiste un millimetro che non sia stato riempito da un elemento figurativo.

Ho esposto finora le grossolane contraddizioni stilistiche di questo falso, ma non ho ancora parlato del dato tecnico che all'occhio del conoscitore risalta immediatamente perché è difficilissimo, se non impossibile, imitare la tecnica di un quadro del Duecento. Bisogna avere davvero la mano maestra dell'artigiano che eseguì il falso del quadro di Sivignano: un caso più unico che raro.

Il dato tecnico è molto importante perché, spesso, anch'esso è in contraddizione con lo stile dell'opera che si vuole imitare. Affrontiamo ora il caso relativo a un affresco strappato che fino a qualche decennio fa si trovava in una nota
18 collezione lombarda. È un affresco rettangolare, con una cornice decorata a mosaico, e rappresenta le mezze figure della Madonna con il Bambino. L'affresco era attribuito a Bernardo Daddi, noto pittore fiorentino morto nel 1348. Effettivamente lo stile è quello del Daddi; ma il conoscitore scopre subito che questa Madonna con il Bambino è la ripetizione, ingrandita, di un modulo compositivo che già appare in un noto trittico originale del Daddi. Che il pittore abbia ripetuto se stesso, anche se appare piuttosto improbabile, è perlomeno giustificabile. Del tutto inammissibile è, invece, un dato tecnico. Se si osservano i contorni delle figure, si nota che sono marcati da una serie di puntini che corrono uno appresso all'altro. Questi puntini sono l'indizio della tecnica dello spolvero, una tecnica che comincia verso la metà del secolo xv, nel 1470 circa.

Quando un artista doveva eseguire un affresco, la composizione veniva prima disegnata a carboncino su un cartone. (Milano è la città che possiede il cartone numero uno, il primo del mondo: il cartone che servì a Raffaello per tutta la parte inferiore della grande *Scuola di Atene* nella Stanza della Segnatura in Vaticano e che si trova all'Ambrosiana; nella Pinacoteca di Napoli, d'altra parte, ci sono avanzi di un cartone di Michelangelo per i due affreschi della Cappella Paolina). Una volta disegnata la composizione sul foglio di cartone, il pittore procedeva a traforarne i contorni con uno spillo, faceva, insomma, tanti piccoli buchetti. Poi applicava, con dei chiodi, il cartone sull'intonaco della parete e con una spugna di tessuto molto largo riempita di polvere di carbone faceva passare la polvere attraverso i buchi, in modo da riprodurre, sull'intonaco, il contorno del disegno. Così gli riusciva molto facile distendere volta per volta l'intonaco fresco sulle varie zone, destinate a essere dipinte nelle varie giornate di lavoro. Ogni giorno intonacava la pezzatura da dipingere, entro le sagome precisamente definite dalla puntinatura di carbone; e ogni giorno dipingeva a fresco sull'intonaco di calce viva. Questa tecnica, ripeto, è stata inventata molto tempo dopo l'esecuzione di questo affresco che vorrebbe imitare un affresco del Trecento. C'è quindi una contraddizione tra lo stile e la tecnica con cui il falso è stato eseguito. E ci sono molti altri dati che non convincono: il formato rettangolare, per esempio; o la cornice di tipo cosmatesco, ben difficile da trovare, con questi connotati, a Firenze nell'epoca di Bernardo Daddi. Un insieme di cose che fanno sospettare immediatamente un falso. Eppure anche questo è un caso in cui la falsificazione è stata presa sul serio da vari esperti.

18. Imitazione moderna di Bernardo Daddi, Madonna con il Bambino, affresco. Collezione privata lombarda.

Esistono però dei falsi eseguiti con procedimenti davvero diabolici e difficilissimi da smascherare. Non si tratta di veri e propri falsi, ma di travisamenti, 19-20 il più clamoroso dei quali è una pala d'altare la cui fotografia, a sua volta, è riprodotta da una vecchissima fotografia (sicuramente anteriore al 1880, quasi un dagherrotipo) che fa parte del mio archivio personale. La pala rappresenta una Madonna in trono con il Bambino, fiancheggiata da due santi. A destra c'è san Sebastiano; a sinistra san Raffaele arcangelo, che porta per mano il piccolo Tobia. Sul davanti della tavola, c'è uno scalino marmoreo che, nella «faccia», è provvisto di un rilievo con una battaglia e una lunga iscrizione in cui figura anche il nome del donatore che si vede in basso, a destra, a meno di mezza figura. Il quadro presenta, nello stile, caratteri perugineschi. Ma non si tratta del peruginismo nobile: il Perugino era un personaggio molto esigente e i suoi aiuti e allievi, sia della prima sia della seconda generazione, sono poi tutti diventati dei maestri autonomi, talvolta di primo piano. Della prima generazione fanno parte Andrea d'Assisi e il Pinturicchio, della seconda Giannicola di Paolo Manni. Si tratta di artisti da mettere tutt'altro che nel limbo. Qui invece abbiamo un peruginismo fiacco, di periferia. È evidente che il pittore dovette essere un maestro quasi insignificante della provincia umbra o, piuttosto, marchigiana, e il quadro penso si trovasse in una piccola chiesa delle Marche interne, da cui probabilmente è stato sottratto all'epoca delle soppressioni o durante il secolo XIX. In una data a tutt'oggi impossibile da precisare il quadro è stato tagliato, ed è stata estratta la parte inferiore comprendente la figura del donatore, il bassorilievo di tipo classico, e l'ultima riga dell'iscrizione che diceva: *Rafaeli erexit, a.d. 1506* o *1507*. La riga precedente terminava con la parola «arcangelo». Era, quindi, una dedica all'arcangelo Raffaele. Con un'abile opera di raschino, *erexit* è diventato *urbinas pinxit*, quindi *Rafaeli erexit* è diventato *Rafael urbinas pinxit*. Il quadro è antico. Anche la «firma» è antica: resiste ai solventi. In questo caso non si può parlare di falso, ma di un'inaudita, abilissima manipolazione per la quale c'è da congratularsi con l'ideatore, a cui si può attribuire veramente qualcosa di prodigioso. Se non ci fosse stata la vecchia fotografia (che avevo trovato per puro caso) il quadro andrebbe negato solo in base all'evidenza stilistica; ma continuerebbero a esserci sicuramente esperti e conoscitori pronti a giurare sulla sua autenticità visto che tutto è antico: la tavola, il pigmento, le lettere che rimangono. Solo la «firma» è lievemente danneggiata; come, del resto, la data. Il quadro fu preso per buono, ed è corredato da una notevole letteratura in proposito. Passò sul commercio di New York, e venne acquistato da un grande museo americano: l'Institute of Arts di Detroit. Solo nel 1948 fu smascherato e restituito all'antiquario da cui era stato acquistato. Mi è stato detto, però, che l'antiquario diede in cambio al museo di Detroit un trittico fiammingo anch'esso falso. Evidentemente era scritto nelle stelle che tutta l'operazione doveva risolversi in una bidonata.

Abbiamo visto finora la problematica del falso nel campo della pittura. Ma esiste anche una problematica nel campo della scultura, sia in marmo sia in bronzo. Per quel che riguarda il marmo c'è tutta una varietà di contraffazioni che va dalla rilavorazione di pezzi originali (riscalpellati sulle superfici corrose)

al loro «arricchimento», come si dice in gergo tecnico (vengono, cioè, manipolati con l'aggiunta di dettagli decorativi). Spesso queste aggiunte vengono eseguite molto abilmente usando pezzi di marmo della stessa grana, con il risultato di presentare restauri artefatti fino alla falsificazione, ideati ed eseguiti a scopo truffaldino. La cosa è ancora più grave nel campo dei bronzi, perché lì ci vuole veramente l'esperienza di tutta una vita per capire se un bronzo è antico o no. Oggi, in tutto il mondo, si contano su metà delle dita d'una mano le persone in grado di stabilire se un bronzo è antico o no. Ci sono state infinite rifusioni, falsificazioni. Ci sono stati bronzi di scultori rinomati che sono stati imitati in epoca antica e, a volte, è difficilissimo distinguere il modello dalla copia, non dico contemporanea, ma solo di pochi decenni posteriore. Infine, nel secolo XIX c'è stata un'ondata enorme di falsificazioni.

Nel caso delle medaglie, poi, io credo che sia quasi impossibile giudicare quando siano antiche e quando siano moderne, perché la falsificazione viene eseguita con il sistema della galvanoplastica che riproduce esattamente il modello. Non solo: il materiale con cui vengono fatte queste medaglie false non è una lega creata lì per lì, ma è una lega ottenuta fondendo medaglie antiche di valore inferiore. Si fonde il cattivo esemplare quattrocentesco di un anonimo, molto consunto, per creare un Pisanello: l'identificazione comincia così a diventare ardua. Il sistema di usare del bronzo d'epoca è oggi comune presso i falsari di bronzi antichi: prendono migliaia di monete romane di scarto, molto logore o frammentarie, e le fondono; il bronzo che ottengono è dell'epoca a cui vogliono far risalire il falso. Con questo materiale fanno il bronzetto, fabbricano il falso.

Vi sono quindi sul commercio bronzi estremamente difficili da smascherare, anche perché spesso vengono venduti in compagnia di bronzi autentici. C'è stata, recentemente, una grande esportazione clandestina di oggetti in bronzo dall'Asia Minore. Durante la costruzione di autostrade e strade carrozzabili lungo le coste della Turchia sono stati scoperti avanzi importantissimi di città romane, distrutte senza pietà. Da queste rovine sono venuti fuori splendidi oggetti in bronzo che sono stati fatti a pezzi per poterne ricavare più soldi: un braccio venduto a un museo, la testa a un altro... C'è, per esempio, una statua divisa tra parecchi musei americani che si potrebbe ricomporre nella sua integrità. E se non hanno fatto questa fine, molti di questi reperti, una volta giunti sul mercato internazionale, sono stati mescolati ad arte con le falsificazioni. Si capisce allora perché sia così problematico distinguere il vero dal falso.

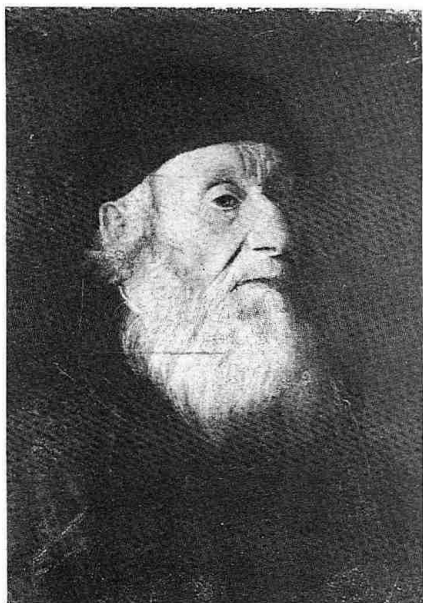
Può darsi che un giorno, cambiando il gusto e facendosi l'occhio più esperto, questi falsi possano essere smascherati anche senza l'aiuto dei mezzi chimici, che d'altronde, nel caso dei bronzi falsi, non servono un granché. Oggi ci sono falsi oggetti di scavo, di marmo, che costituiscono veramente una dura prova per l'esperto. Qualche volta il falso si autodenuncia per il modo in cui il marmo è stato frammentato. Le rotture, le lacune, provocate in molti casi ad arte, non incidono mai sulla parte principale del soggetto. Per cui si vede che non si tratta di rotture causate dal vandalismo dei barbari o dalle ingiurie del tempo, ma di rotture che lasciano deliberatamente intatta la parte dell'opera di maggior valore.

19. Pittore peruginesco, Pala d'altare: Madonna in trono con il Bambino, fiancheggiata da san Sebastiano e san Raffaele arcangelo. Ubicazione ignota.

20. Manipolazione di un frammento del dipinto precedente. Già a Detroit (Michigan), Institute of Arts.

Chiudo questo *excursus* sui marmi e sui bronzi per riaffermare che è infinitamente più difficile smascherare la falsificazione in scultura che in pittura, perché nel dipinto ci sono più dati, più connotati che subiscono il logorio del gusto e del tempo.

Vorrei tornare ora alle opere della Galleria Walters di Baltimora (dove io stesso ho lavorato) di cui voglio mostrare alcuni esempi, perché si tratta di una [21] collezione poco nota e ricchissima di problemi di ogni genere. Questo dipinto non faceva parte della collezione Masserenti di Roma passata quasi per intero nel 1902 alla collezione Walters, ma era stato acquistato dal suo proprietario, Henry Walters, sul mercato antiquario. Bisogna dire che molti di questi acquisti antiquari di Walters erano entrati nel mito al momento della morte del collezionista, nel 1931, e mitici sono rimasti fino agli anni '50 e '60, quando la direzione ha incominciato un esame sistematico e scientifico di tutto il materiale, soprattutto grazie a un eccellente laboratorio di restauro. Dunque, questo quadro della collezione Walters è un ritratto di uomo che veniva attribuito a Francesco Bonsignori, lo stesso pittore veronese, della seconda metà del Quattrocento, di cui nella prima conversazione abbiamo visto la curiosa Madonna, del Museo di Castelvecchio a Verona, con il Bambino che dorme sulla pietra dell'unzione. Naturalmente anche questo quadro sul commercio era provvisto di una quantità di perizie molto autorevoli di studiosi ed esperti di grande prestigio. Se ci si decide a rivedere le ragioni di questo battesimo, ci si accorge che il Bonsignori non ha assolutamente nulla a che fare con questo dipinto. E allora per quale motivo unanimemente veniva attribuito al Bonsignori? Perché è invalsa una tacita abitudine, una legge non scritta ma accettata da molti esperti, per cui in ogni scuola di ogni periodo esiste un nome che funge da cestino di rifiuti. Quando gli esperti non sanno a chi attribuire un certo quadro, lo assegnano a quel nome. Così, per il Quattrocento, abbiamo Francesco di Gentile da Fabriano per la scuola marchigiana; il Bonsignori per i pittori veronesi; Ercole Grandi per i pittori ferraresi. Per la scuola fiorentina, uno di questi pittori è il cosiddetto Maestro di San Miniato. E così via, con nomi anche meno noti.

Questo quadro, dunque, aveva avuto una quantità di autorevoli perizie che lo riconoscevano opera del Bonsignori; ma siccome questo nome non convinceva, era stato riferito a un altro pittore veronese, anche lui ricettacolo di stranezze: Domenico Brusasorci. Quando un quadro veronese fra il Quattro e il Cinquecento non si sa che cosa sia, lo si attribuisce al Bonsignori o al Brusasorci. Però, anche come Brusasorci, che è un nome collettivo non qualificante, il dipinto non convinceva. È stato allora sottoposto, prima di venire pulito, all'ana- [22] lisi dei raggi x che hanno mostrato, in modo inequivocabile, sotto al dipinto di oggi, un altro dipinto diverso: la copia antica di un ritratto del doge Venier, il cui prototipo era di Paolo Veronese. Esistono almeno due esemplari di questo ritratto: uno nel Museo di Budapest, l'altro nel Museo di Cleveland. Quindi il cosiddetto Brusasorci, o Bonsignori, che era stato acquistato da Henry Walters, è un'imitazione moderna, fabbricata usando un supporto su tela antico, da cui è stata grattata, in parte, la pittura originale (ormai sicuramente molto

21. Falso moderno già attribuito al Bonsignori e al Brusasorci, Ritratto. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

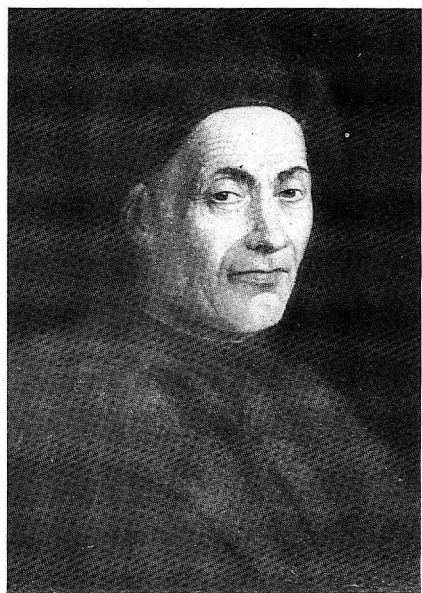
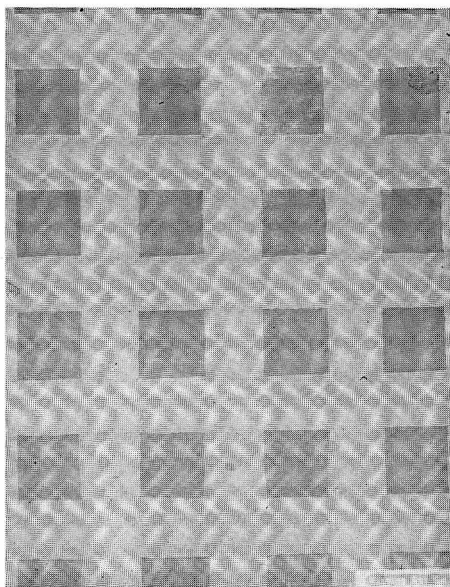
22. Il quadro sottoposto ai raggi x.

23. Falsario dell'Ottocento, Falso autoritratto di Michelangelo Buonarroti. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.

rovinata). Sopra è stato dipinto un ibrido pasticcio per ingannare l'eventuale cliente. In un caso del genere non conviene procedere alla distruzione del falso per trovare sotto una copia in cattivo stato tratta da Paolo Veronese. Conviene, invece, lasciare il falso, perché è un interessantissimo documento di gusto che può essere mostrato, come oggi avviene a Baltimora, nei depositi della galleria, per permettere di studiare e di esercitarsi sulla pratica dei falsi.

Molte gallerie dell'Ottocento avevano il vezzo di collezionare autoritratti per imitare la famosissima Galleria Granducale degli Uffizi di Firenze. Quindi accade spesso, visitando gli avanzi di queste vecchie gallerie, di trovare una serie di autoritratti illustri. Anche la collezione Masserenti acquistata da Walters aveva il suo gruppo di autoritratti, fra cui questo autoritratto, attribuito nientemeno [23] che a Michelangelo Buonarroti. Però, già a vederlo, il quadro metteva in sospetto. Invece di un autoritratto poteva anche trattarsi di un ritratto di Michelangelo eseguito nel Cinquecento. Tuttavia, al semplice tatto, il dipinto rivelava qualcosa di non convincente. Aveva una superficie liscia, porcellanosa. Anche in questo caso furono fatti i raggi x: si tratta di una falsificazione ottocentesca, eseguita su un supporto antico, e i raggi hanno rivelato gli avanzi di un quadro sacro. Per esempio, sulla destra si legge un candeliere. Quindi, il supporto è certo l'avanzo di un dipinto antico, cinquecentesco. Probabilmente era una Madonna con Bambino, una brutta Madonna di scarsa qualità, brutta e rovinata, che poi è stata distrutta per dipingerci sopra il ritratto di Michelangelo Buonarroti. Che si tratti di un falso è stato provato anche per un'altra via: appena avviata la pulitura, l'intero autoritratto scompariva come un soffio, il pigmento non aveva nessuna consistenza perché non era un pigmento antico. Anche in questo caso la pulitura è stata interrotta perché il falso ha, nonostante tutto, un grande valore documentario di cultura e di gusto e non è giusto distruggerlo per ritrovare sotto un rottame che, prima o poi, verrebbe buttato via.

Ecco un altro quadro, sempre della Galleria Walters, e sempre attribuito al [24] Bonsignori. In questo caso già la lettura pura e semplice apriva la porta a fortissimi sospetti, data la scarsissima qualità del dipinto. Per esempio, il laccio che scende sulla spalla non ha nessuna qualità. Furono fatti i raggi x e si vide che [25] sotto non c'era niente. Era stato creato ex novo, e l'esame chimico ha rivelato che il dipinto contiene delle composizioni di anilina, una sostanza scoperta dall'industria e messa in commercio soltanto alla fine dell'Ottocento. Anche questo falso, attribuito al «ricettacolo» Bonsignori, aveva, purtroppo, perizie e avalli di fonte molto autorevole. Spesso gli antiquari vengono accusati di frode; ma i principali responsabili sono, da un lato, i collezionisti ingenui, che abboccano all'amo con estrema facilità, dall'altro, quegli esperti, quei critici che, pur di guadagnare, sono disposti a qualsiasi operazione disonesta. Naturalmente i due Bonsignori che abbiamo visto erano costati a Henry Walters somme ingenti.

E non è finita. La Galleria Walters possedeva almeno tre di questi sedicenti Bonsignori: ecco il terzo. Anche qui, la prima lettura non convinceva, il quadro [26] risultava assai dubbio. E anche qui la radiografia è stata determinante perché [27] ha rivelato che sotto il dipinto attuale, un ritratto, c'è un altro ritratto di cui

24. Falso moderno già attribuito al Bonsignori, Ritratto. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.
25. Il quadro sottoposto ai raggi x.

26. Falso moderno già attribuito al Bonsignori, Ritratto. Baltimora (Maryland), Walters Art Gallery.
27. Il quadro sottoposto ai raggi x.

28. Falso attribuito a Neroccio di Bartolomeo, Madonna col Bambino, santa Maddalena e san Sebastiano. New York, Collezione Philip Lehman.

il falsario ha conservato il busto, mentre tutto il viso è stato grattato e ridipinto per fabbricare un'opera nuova. Naturalmente un esame del genere è possibile farlo quando la direzione di un museo, o un collezionista, sono propensi a scoprire la verità. Ma in molti casi i proprietari si ribellano all'idea di vedere smascherati i propri capolavori. E, a volte, si ribellano in modo anche violento. Questo accade soprattutto presso i privati e i musei del Nuovo Mondo, perché non è piacevole vedere demolite e buttate via come rifiuti opere costate cifre enormi, e per di più comprate spesso con i soldi dei contribuenti. Lo smascheramento dei falsi può costituire un grave ostacolo alla carriera dei direttori responsabili, dei curatori che ne hanno sollecitato e portato a termine l'acquisto. E ciò spiega come mai, in certi casi — e sono molto frequenti — il museo si oppone e nega recisamente che esista un problema, anche quando, al primo sguardo, l'opera si rivela come del tutto insufficiente, del tutto assurda.

Naturalmente non è che il falsario adoperi sempre dei supporti antichi per creare le sue produzioni. Spesso, come abbiamo già visto, le crea con vari sistemi, ex novo. Ma per quanto tali sistemi possano essere ingegnosi, e talvolta davvero geniali, resta sempre una manchevolezza che denuncia e smaschera 28 l'imbroglio. Questo quadro apparteneva, intorno al 1910, alla collezione dell'ambasciatore russo a Vienna Orusov. Il dipinto è sempre stato attribuito a Neroccio di Bartolomeo, un grande pittore senese della seconda metà del Quattrocento, come tale riprodotto anche in testi altamente qualificati, a cominciare da *Pitture italiane in America* di Lionello Venturi. Il quadro, dopo avere fatto parte della collezione Orusov, finì nella collezione di un grande banchiere americano, Philip Lehman, e di suo figlio Robert. Quale elemento, in questo caso, smaschera il falso? Innanzitutto, dal punto di vista iconografico, c'è un particolare piuttosto bizzarro: il san Sebastiano ha una pettinatura con due boccoli orizzontali sulla fronte. Questa strana pettinatura è evidenziata dalla foggia a cannolicchio dei due boccoli, che nel Quattrocento non usava assolutamente. Ma c'è poi un dato tecnico piuttosto singolare che riguarda il cretto. Ho già spiegato che il colore, con l'andare del tempo, forma delle crepe perché la trazione del colore è diversa da quella del legno, cosicché sulla superficie del quadro si estende una screpolatura. In questo caso, la screpolatura è tutta orizzontale e molto pronunciata. Guardando meglio il quadro ci si accorge che esso è incamiciato, cioè tra il gesso, il colore e la tavola c'è una sottile tela di lino. Questa pratica, come abbiamo già visto, non era infrequente, soprattutto in epoca assai antica, tanto in Occidente quanto in Oriente. L'oro, il colore, il gesso di moltissime sculture lignee buddiste, cinesi e giapponesi, non erano disposti direttamente sul legno, ma su una tela che veniva incollata sul legno scolpito. Questo procedimento serviva a proteggere la parte colorata dalla degradazione causata dai movimenti del legno.

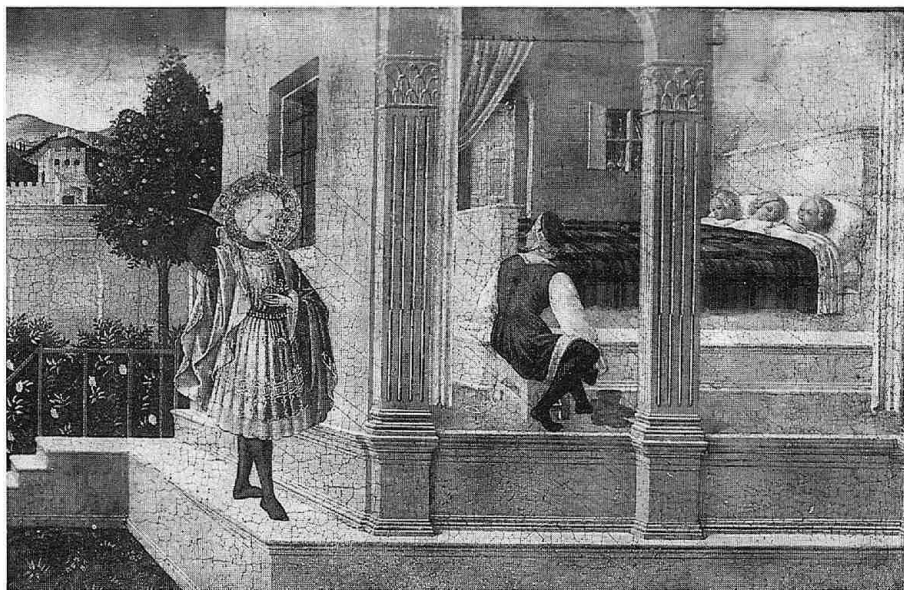
Nel caso specifico, però, ci si accorge che questa incamiciatura, piuttosto rara nel Quattrocento, è praticamente inesistente. È stata usata solo con l'intento di creare il falso. Il falsario ha proceduto nel seguente modo: ha preso la tela, l'ha spalmata di gesso, ha fatto seccare il gesso, poi ci ha dipinto sopra. Quando il colore si è asciugato, cioè non si attaccava più alle dita, la tela è stata fatta

scivolare lentamente su una lastra piana, probabilmene di marmo, che finiva con un angolo retto. O meglio, la tela è stata tirata lungo l'angolo, verso il basso, in modo da ottenere le crepe. Questa operazione, ripetuta due o tre volte, ha portato il *craquelé* al punto giusto. Il quadro, allora, è stato applicato sulla tavola e ben stirato, per far vedere che le crepe, ottenute ad arte, erano invece dovute all'azione del tempo. Però, soprattutto se si guardano con una lente di ingrandimento sono crepe che non convincono: ci si accorge subito che l'operazione è artata e che si tratta di un falso. Questa tecnica viene usata spesso nei falsi completi, quando tutta la superficie è stata falsificata.

Altre volte queste screpolature, essenziali per spacciare un falso primitivo, vengono ottenute con sistemi grossolani, addirittura trattando la superficie pittorica con uno spillo. Se, per esempio, c'è una tavola del Quattrocento, fondo oro, con delle zone mancanti fino al legno, si rimette il gesso, lo si ridipinge, quindi con l'aiuto di uno spillo si cerca di simulare, accompagnandolo, il *craquelé* antico. Si tratta però di un sistema piuttosto rozzo. Ci sono sistemi molto più sofisticati. Per esempio, quello usato quando il colore è stato applicato con una sostanza ottenuta chimicamente: il caseato di sodio. I quadri dipinti a caseato di sodio vengono adulterati, per quel che riguarda il *craquelé*, con un sistema molto curioso. Appena il quadro è stato dipinto, viene messo in un forno caldo, avendo cura, naturalmente, che non bruci. Estratto caldo dal forno, si mette il quadro in un ambiente freddissimo, generalmente il freezer. Ripetendo centinaia di volte questa operazione, che dura spesso settimane intere, i continui sbalzi di temperatura provocano una trazione così forte del legno e del colore che la superficie incomincia a screpolarsi.

Questo, però, può essere fatto con quadri di piccole dimensioni: non esiste un freezer capace di contenere grandi quadri, a meno di non avere a disposizione una cella frigorifera da macellaio. È difficile che il falsario disponga di un frigorifero che possa contenere, per esempio, una Madonna alta due metri. È infatti un sistema che si nota, come dicevo, in quadri di piccola dimensione, soprattutto nei piccoli ritratti che vanno molto di moda. I ritratti sono sempre stati rari, e rarissimi sono quelli del Quattrocento. Eppure, c'è in giro, sul commercio, un'immensa quantità di piccoli ritratti falsi, generalmente eseguiti con il caseato di sodio.

C'è un'altra cosa da tenere presente: per fare un buon falso, il falsario ha bisogno di un consigliere che è, di solito, uno storico dell'arte. Ma l'accordo fra i due è molto difficile perché, a un certo punto, il falsario comincia a credersi un genio, e non dà più ascolto al critico d'arte. Molti falsi si scoprono a prima vista proprio per errori iconografici che il consigliere ha invano tentato di impedire. Il falsario è quasi sempre una persona rozza e presuntuosa che crede di saperla molto lunga. Non è però detto che il consigliere del falso si presti a questa attività per amore di lucro. Nello storico dell'arte che fa da consigliere al falsario ci può essere anche un gran desiderio di beffare i suoi colleghi e di vederli coperti di ridicolo nel momento in cui cadono nell'inganno.

Un esempio clamoroso di eccellente esecuzione tecnica, ma di evidenti errori iconografici, ce lo dà un quadro che passò, anni fa, presso una casa di vendite

29. Falso attribuito a Benozzo Gozzoli, Miracolo di san Nicola di Bari. Già a Londra, mercato antiquario.

all'asta di Londra e fu anche riprodotto nel catalogo (non so, poi, se sia stato ritirato). Si tratta di una tavoletta che dovrebbe essere il frammento di una predella, il cui soggetto è molto diffuso nella pittura del tardo Trecento e del Quattrocento. È uno dei miracoli di san Nicola da Myra, un santo molto popolare, diventato, poi, san Nicola da Bari, quando le sue reliquie furono trasportate da Myra, in Asia Minore, a Bari dove ancora si trovano. Il miracolo di san Nicola da Bari (talvolta rappresentato come vescovo, e talvolta come un elegante cavaliere) raffigurato nella predella è quello relativo alle tre borse piene d'oro, le tre palle d'oro massiccio che il santo getta di nascosto sul letto di tre ragazze povere. Le tre ragazze, a causa della loro indigenza, non riuscivano a trovare marito e il padre aveva deciso, quindi, di avviarle verso quello che comunemente viene definito il più antico mestiere del mondo. 29

Si scopre subito che il primo obiettivo del falsario è quello di imitare lo stile di Benozzo Gozzoli, un artista fiorentino molto famoso. Gozzoli ha lavorato nella chiesa di san Francesco a Montefalco, in Umbria; ha eseguito un grande ciclo di affreschi (quasi tutti perduti durante la Seconda guerra mondiale) nel camposanto di Pisa; e il suo capolavoro, o almeno la sua opera più famosa, sono gli affreschi di Palazzo Medici, a Firenze. Chi è questo falsario che ha voluto imitarne lo stile? Non lo so, non lo conosco; ma trovo che è un vero genio, perché, dal punto di vista tecnico e anche chimico, ha saputo raggiungere, almeno in quest'opera, risultati di rara bravura: gli darei dieci con lode.

Come abbiamo detto, secondo la leggenda il santo avrebbe gettato le tre palle d'oro, o le tre borse, per regalare una dote alle fanciulle. Qui lo si vede mentre lancia questi oggetti attraverso la finestra. Però il falsario, nonostante la sua abilità tecnica, si tradisce nella parte compositiva del dipinto: la sua lettura sollecita domande che in un quadro autentico non si pongono perché in un quadro autentico tutto fila, tutto è giustificato, tutto corre.

Intanto, cominciamo a notare nell'architettura raffigurata alcune stranezze. Il santo sta in piedi su un ripiano che corre lungo tutto un fianco dell'edificio. Come mai la scaletta di tre gradini che consente l'accesso a questo ripiano è provvista di una balaustrata di ferro con mancorrente, mentre poi lungo il ripiano dove si trova il santo e dove ovviamente è più pericoloso circolare, balaustrata e mancorrente scompaiono? E come mai questo ripiano, che dove si trova san Nicola è così ampio, lungo la faccia che guarda verso di noi è strettissimo e assolutamente impraticabile, senza alcuna giustificazione architettonica?

Queste sono le domande che ci dobbiamo porre per non lasciarci ingannare. Il falsario, infatti, è molto furbo: talmente furbo da imitare persino i pentimenti nel dipinto. Se osservate bene, noterete che ci sono delle linee incise, e poi ricoperte dal dipinto, come a testimoniare che il pittore, nello studio accurato degli elementi architettonici della composizione, aveva avuto una serie di ripensamenti. Tanto più sospette le incongruenze che abbiamo segnalato.

E non mancano errori d'altra natura, ma non meno vistosi. La camera dove si compie il miracolo, che è in un'abitazione di povera gente, è stranamente provvista di bellissimi pilastri di marmo poco coerenti col resto dell'edificio. Inoltre – e qui andiamo nel grossolano – la coperta del letto delle ragazze è di

30. Falso attribuito ad Antonio del Pollaiolo, Profilo di donna. Ubicazione ignota.

disegno improbabile in un dipinto del Quattrocento. Un altro errore, forse più nascosto ma non meno determinante, riguarda la posizione del santo e, in particolare, la direzione del suo sguardo. A mio avviso, infatti, il santo è in una posizione sbagliata: dal punto in cui si trova non può guardare all'interno. Decisamente andava un po' spostato. Tuttavia, l'elemento più appariscente resta la balaustrata, che non solo viene a mancare dove sarebbe più utile, ma, come se non bastasse, è d'un tipo di ferro battuto che nel secolo XV non esisteva.

Tirando le somme, io sono convinto che questo sia un falso molto recente, opera d'un falsario probabilmente ancora in attività e che potrebbe avere in catalogo una grande quantità di pezzi che a tutt'oggi non sono stati smascherati. Si tratta, comunque, di un personaggio notevolissimo: infatti quando il dipinto apparve a Londra, la prova che si trattava di un'imitazione moderna fu acquisita solo mediante un consulto fra vari esperti e un lungo dibattito, e non a causa di incongruenze stilistiche, ma proprio in base agli elementi compositivi a cui abbiamo accennato: elementi i cui singoli spunti vennero, d'altronde, accuratamente individuati nell'opera di Benozzo Gozzoli.

Certi falsi, poi, sembrano materializzare il principio di Benedetto Croce per cui ogni storia è storia contemporanea.

Questo profilo di donna apparve prima sul mercato americano, negli anni '20 e '30, poi passò in Italia, e circola ancora imperterrito. Vorrebbe imitare lo stile di Antonio del Pollaiolo, e della sua «linea energetica», cioè quella linea di contorno la quale, nel suo snodarsi, rivela l'ossatura interna della figura. In particolare, qui, della clavicola che sporge. C'è qualcosa, in questo quadro, che denuncia immediatamente la sua nascita negli anni '20 perché chi lo ha dipinto ha certamente visto i ritratti di Amedeo Modigliani. C'è un'aria alla Modigliani, soprattutto nelle proporzioni distorte del collo, e si nota immediatamente il rapporto che c'è con il collo da cigno di Lunia Czechowska ritratta da Modigliani, un collo qui talmente allungato da sembrare, più che altro, il collo di un'oca. Se poi si guarda il quadro da sotto in su la sua assurdità diventa ancora più palese, come, guardando attentamente i colori, assurdo appare il fondo azzurro, che è torbido, stranamente gelatinoso, quasi si trattasse di latte cagliato. Qualche volta i falsi sono interessantissimi perché il falsario immette nella sua produzione il riflesso della letteratura a lui contemporanea, crea cioè una specie di episodio letterario che attira, proprio per questo suo carattere narrativo, i contemporanei. 30

Questa è una tavoletta molto curiosa, che fu acquistata molti anni fa dalla National Gallery di Londra. Rappresenta tre figure di profilo: una specie di matrona con due bambini, rinchiusi in un ambiente, che guardano fuori da una finestra aperta. 31

Immediatamente dallo sguardo di questa donna erculea si capisce che incombe quello che in inglese si chiama *impending doom*, che cioè sta per accadere loro qualcosa di terribile. Lo sguardo della donna rivolto verso l'alto, come se invocasse l'aiuto divino, contrasta con quello innocente dei bambini. I tre personaggi di questa scena indossano costumi quattrocenteschi. La finestra è prov-

vista di vetri a tondini e viene addirittura il sospetto, dai costumi, che ci sia un riferimento araldico. La donna e i due bambini, come si diceva, evocano una tragedia che sta per avvenire, qualcosa di oscuro, di spaventoso. Immediatamente la memoria corre al mondo di Cesare Borgia, Sigismondo e Pandolfo Malatesta: un mondo di crimini, di massacri, di incesti, di delitti contro congiunti. Si sente che queste tre figure sono rinchiuse in una torre adibita a prigione; che sono destinati a qualche terribile sacrificio voluto dal tiranno. Il quadro coagula quei motivi drammatici e romanzeschi, sotto la cui luce il Rinascimento italiano, soprattutto il Quattrocento, è stato visto dalla letteratura romantica, in special modo da quella anglosassone; un mondo di oscure passioni, di disegni spietati, di politiche nefaste. Questo accento, questo connotato è rafforzato in ogni minimo particolare del dipinto.

C'è da notare, per esempio, la veduta che si intravede dalla finestrina: è un castello turrito e merlato, che ricorda vagamente la Rocca dei Malatesta a Rimini. Poi, come tocco finale, quasi fosse un quadro dalle origini misteriose, apposto in alto c'è quel sigillo illeggibile. Sigillo evidentemente falso, ottenuto forse con una matrice originale, ma eseguito in modo da non potere essere letto. Tutto l'insieme è tipico di quel genere di falso che nasce sotto l'influsso della letteratura.

Tuttavia, una volta esaurita l'ondata romanzesca che trabocca dal quadro, e vanificato l'accento cupo che fa pensare ai Varano di Camerino, ai Trinci di Foligno e alle altre famiglie che trovarono una fine orrenda di stragi e di massacri, allora ci si chiede a quale scuola possa appartenere un dipinto del genere, e non si riesce a trovare una risposta. Il profilo esiste nel Quattrocento, esiste anche il profilo duplice: per esempio, il doppio ritratto di Filippo Lippi nel Metropolitan Museum di New York. Esiste anche il profilo della donatrice e dei suoi figli in una pala d'altare; ma si tratta sempre di ritratti privi delle cariche psicologiche, angosciate, cupe che si leggono in questo quadro. L'impossibilità di localizzarlo e questa anomalia nella carica psicologica provano il falso, d'altronde confermato dall'esame tecnico. È un falso che ha attirato moltissimo e, come ho già detto, sono proprio gli elementi che mettono noi in sospetto ad avere incantato gli acquirenti del dipinto per conto della National Gallery. Da tempo, ormai, il dipinto è riconosciuto come un'imitazione, e nessuno più si sognerebbe di prenderlo sul serio. Ma falsi del genere sono di estremo interesse perché costituiscono un documento unico di come certe epoche e certi movimenti culturali rileggono, e fraintendono, epoche e culture del passato.

Sarà interessante, adesso, prendere in esame un tipo di falso composito. 32 Questo tondino, dipinto su tavola, anni fa passò in una vendita all'asta londinese, ed è ben noto a coloro che si occupano del Quattrocento italiano. È una scena dell'Annunciazione, attribuita a Nicolò di Liberatore, detto Nicolò Alunno, pittore di Foligno della seconda metà del Quattrocento, dotato di una tecnica molto singolare che, a volte, fa pensare addirittura a delle falsificazioni ottocentesche. Nicolò Alunno è un pittore segnato da quel finto naturalismo epidermico che dominò una certa pittura umbra dopo il passaggio del fiorentino Benozzo Gozzoli, e non ha nulla in comune, per esempio, né con la scuola fio-

31. Imitazione ottocentesca di pittore rinascimentale, Tre figure di profilo alla finestra. Londra, National Gallery.

rentina, né con quella senese. L'esame del tondo, già a prima vista, fa nascere qualche interrogativo, a cominciare dall'incredibile trono su cui è seduta la Vergine: di forma assolutamente desueta, è provvisto di punte che lo rendono pericoloso, e non ha nulla a che fare, come struttura architettonica, con lo stile dell'insieme.

Il trono ha, evidentemente, un modello più antico di quello delle figure dell'Alunno ed è facile identificarne la fonte. Esso appare nel fondo a sinistra di 33 una tavoletta che, fino alla morte avvenuta qualche anno fa, apparteneva a una grande dama di Londra, Christabel Lady Aberconway, compagna di Samuel Courtauld, il fondatore del Courtauld Institute. Il quadro di Lady Aberconway è stato riprodotto per la prima volta nel nono volume della famosa storia della pittura italiana, *Development of Italian Paintings*, di Raimond Van Marle, grande storico olandese dell'arte. Questo volume è uscito intorno al 1930-1931: noi abbiamo, quindi, un termine *post quem* per l'esecuzione del falso, perché prima di allora il quadro di Lady Aberconway non era noto. È stato dipinto da uno straordinario pittore fiorentino, che precede Nicolò Alunno di cinquant'anni, e di cui purtroppo (nonostante le molte ricerche effettuate) ci sfugge il nome storico. Viene, così, denominato convenzionalmente Maestro del Giudizio di Paride al Bargello, perché la sua opera più nota è un desco da parto che si conserva al Museo Nazionale di Firenze nel palazzo del Bargello, e che rappresenta, appunto, il giudizio di Paride. È un pittore incantevole, finissimo, dai colori smaglianti. Notate come, nel modello che è servito al falsario, il trono sia della stessa sostanza figurativa di tutto il resto. Non c'è nessuna discrepanza. E aggiungerei che il maestro anonimo lo si riconosce persino dalla punzonatura, dall'ornato dei nimbi, dal contorno, che hanno un carattere molto individuale. Non sono l'opera di un battiloro; è certamente lo stesso pittore che si applicava a fare le decorazioni. Sappiamo quindi che nel tondino attribuito a Nicolò Alunno il trono deriva da un prototipo di cui possiamo, addirittura, accertare la data di diffusione.

La parte principale delle due figure del falso è stata invece copiata tale e quale da un grande quadro, anch'esso molto noto, di Nicolò Alunno che si trova 34 nella Pinacoteca di Bologna ed è stato donato da papa Pio IX. Il falsario ha preso le due figure, ha soppresso le architetture del fondo, ha infilato la Madonna in quello strano marchingegno costituito dal trono che, se è giustificato in un pittore irrealistico, fantastico, di carattere tardo gotico come è il Maestro del Giudizio di Paride al Bargello, è del tutto assurdo e incoerente con il naturalismo quasi caricaturale delle due figure principali. Eppure, questa smaccata falsificazione (che può essere, addirittura, identificata, nell'esecuzione e nelle fonti) continua a circolare provvista, beninteso, di perizie che la spacciano per buona.

Passiamo, ora, alla produzione di un falsario estremamente prolifico, del quale, praticamente ogni anno, tornano alla superficie numerosi falsi. È un falsario di cui, purtroppo, ci sfugge il nome, ma che deve essere stato attivo in area toscana (Firenze e Siena) tra il 1900 e il 1930. Questo falsario ha realizzato non soltanto i suoi dipinti, sempre su frammenti di intonaco, ma anche una

32. Falso attribuito a Nicolò Alunno, Annunciazione. Già a Londra, Collezione privata.

33. Maestro del Giudizio di Paride al Bargello, Madonna in trono. Già a Londra, Collezione Lady Aberconway.
34. Nicolò Alunno, Annunciazione. Bologna, Pinacoteca.

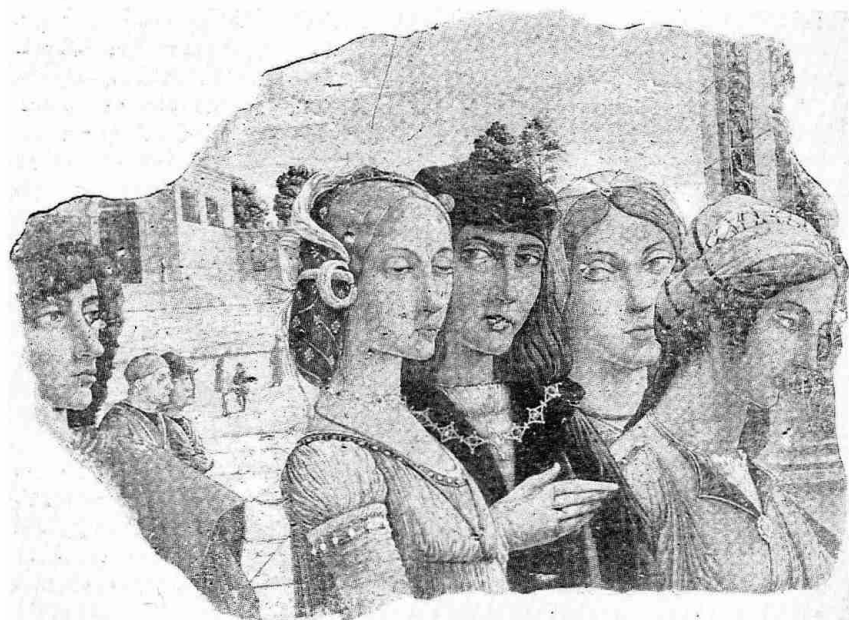
35. «Falsario in calcinaccio», Frammento di affresco. Dublino, National Gallery.

quantità di mobili rinascimentali pazzeschi, completamente assurdi: credenze, sedie, cassoni e persino attaccapanni. Tutti questi mobili hanno inserti di stile rinascimentale: o ritratti quattrocenteschi, o, addirittura, allegorie di donne sdraiate, ovvero figure simboliche di area toscana. I falsi affreschi di questo personaggio sono sempre concepiti come frammenti d'intonaco che fanno pensare al salvataggio dei resti di importantissimi cicli demoliti per vandalismo o per incuria. In genere gli intonaci hanno contorni rotti, disuguali, e presentano crepe come se fossero stati aggiustati. Rappresentano, di solito, una o due figure; ma esistono composizioni che ne hanno tre o anche più. Questo falsario è caratterizzato dall'anonimità dello stile che contiene elementi dell'Italia centrale del tardo Quattrocento, senza che però si riesca mai a capire l'esatta zona a cui appartengono. A prima vista sembrerebbero umbri; ma poi vi si scoprono elementi senesi. A volte ci sono elementi fiorentini che poi approdano al Lazio. Si tratta, insomma, di una specie di limbo stilistico ripetuto ciclicamente. Questi frammenti riflettono, sia pure inconsciamente, certe mode dell'epoca in cui vennero eseguiti.

Ecco uno di questi falsi, nel quale i capelli sono acconciati in modo poco probabile per personaggi del Quattrocento. È evidente che chi ha dipinto l'oggetto (chiamiamolo oggetto più che quadro, o affresco) aveva già visto le fotografie e i film di certe attrici degli anni '20; e questo oggetto è sicuramente un falso degli anni '20. 35

Altre volte, invece, è il fatto narrato che attira, incuriosisce. Esaminiamo, ora, una composizione a quattro. Da una parte, sulla destra, c'è una curiosa donna di profilo che tiene un cartiglio con la scritta «concordia familiare». Dall'altra, abbiamo un trio: lui, lei e l'altro. Chi è l'altro, cioè quel giovanotto imbambolato con lo sguardo trasognato? Chi è la donna con il cartiglio? È un monito. Che si tratti di una sibilla? O di una di quelle beate, quelle donne virtuose che circolavano in Toscana nel Tre e nel Quattrocento? Potrebbe essere Aldobrandesca Ponzia di Siena, o una nuova Viridiana da Castelfiorentino. È proprio questo carattere romanzesco, questa narrazione, a incuriosire e rendere appetibile la falsificazione. 36

Passiamo ora a quello che considero uno dei falsi più complicati che io conosca, perché all'elemento letterario, novellistico, s'intreccia un groviglio inestricabile di dati saccheggiati. Anche qui il falso si presenta come un affresco salvato dalla perdita, dalla rovina totale. Rappresenta un gruppo di quattro persone, una donna, un uomo, altre due, che passano accanto a un uomo. 37

Si vede che in questo racconto c'è un episodio: la prima donna è tremebonda, tormentata, si sente che freme perché ha incontrato colui che l'ha infiammata, l'uomo di sinistra dalla grande zazzera. Però l'amica è a conoscenza di tutto il retroscena e la guarda un po' preoccupata. La cosa deve essere nota anche all'uomo che le accompagna. Osserviamo anche il carattere bizzarro e letterario dei personaggi. La donna colpevole, colei che freme, ha uno strano tipo di fisico: i suoi lineamenti emaciati denotano che essa è divorata da un intimo tormento. E il suo corpo è completamente «spiattato», senza petto. Se poi si vogliono specificare le fonti del falso, ci si accorge che la testa della donna turbata

36. «Falsario in calcinaccio», Composizione con quattro figure. Dublino, National Gallery.

37. «Falsario in calcinaccio», Composizione con cinque figure. Dublino, National Gallery.

è di origine senese; proviene, più precisamente, dal capolavoro di un grande pittore senese del Quattrocento, Matteo di Giovanni: la *Madonna* che si conserva a Percena, vicino a Buonconvento. Però la decorazione con il nastro ritorto e svolazzante, su questa testa di origine senese, deriva dal quadro di un pittore fiorentino, Filippino Lippi, e cioè l'*Allegoria della musica* che si trova nel Museo di Berlino. Già il contrasto, che deriva dall'impossibile accoppiamento tra Firenze e Siena, tra Matteo di Giovanni e il Lippi junior, basterebbe a dimostrare l'inconsistenza e la falsificazione del frammento. Ma ancora più grave è il fatto che l'uomo zazzeruto, cioè il seduttore sulla sinistra, derivi da Carpaccio. Le figure che passeggiano nel fondo sono la manipolazione piuttosto grossolana di personaggi di sfondo di molti quadri dipinti da Carpaccio e da Gentile Bellini. Si tratta quindi di un vero e proprio centone. E, di centoni, questo falsario ne ha prodotti parecchi. Esistono, di sua mano, cortei nuziali, cavalcate per tornei, scene di lezioni, eccetera.

Purtroppo, come dicevo, manca ogni indizio che riveli il suo nome di battesimo e il luogo preciso dove ha svolto la sua attività. Io sospetto che abbia lavorato a Firenze ma non ne ho nessuna prova. Ripeto, è interessante vedere gli elementi letterari di cui abbondano i suoi quadri, e come sia palese, anzi, direi flagrante, la derivazione dai temi che andavano di moda quando i falsi furono dipinti. Queste donne fatali, da un lato fanno pensare alle eroine di D'Annunzio: femmine destinate a peccare, a turbare, a suscitare passioni. Dall'altro, però, nel tipo fisico del frammento che abbiamo visto, e che appartiene alla National Gallery of Ireland di Dublino, c'è un riflesso di quel tipo di donna magra, priva di attributi sessuali secondari, che venne definita la «donna crisi», e che andò di moda appena apparve sullo schermo Greta Garbo. E non bisogna credere che, nell'identificazione di un falso, elementi del genere siano trascurabili. Un falso riflette la propria epoca, e il falsario di oggi sarà influenzato dai fumetti, dai settimanali a rotocalco, dalla televisione, dal cinema. Perché ogni elemento culturale viene convogliato in una gigantesca storia, che è una e una sola, della quale la storia dell'arte, sia nei quadri veri sia nei quadri falsi, non è che un aspetto. Comunque io, studiando questo falsario, lo pubblicai chiamandolo provvisoriamente il «Falsario in calcinaccio», dal materiale su cui sono dipinti i suoi falsi. Non è escluso che prima o poi venga alla luce tutta la sua storia, che deve essere piuttosto interessante.

Questi rapporti con il cinema e con la letteratura, talvolta anche la bassa letteratura, non devono essere respinti come fanno certi studiosi di storia dell'arte che, relegati nella loro torre d'avorio, si rifiutano di guardare i fumetti, leggere i romanzi o i libri gialli. Tutto serve, tutto è presente nel gusto e nello stile di un'epoca. Non c'è nulla che non riesca a illuminare, più o meno, un certo periodo. Non bisogna cadere nella trappola di coloro che si addentrano nella storia dell'arte alla ricerca del bello assoluto, termine assolutamente privo di senso.

A volte il falsario si tradisce utilizzando elementi di un naturalismo del tutto estraneo all'epoca che vorrebbe imitare. Vediamo, ora, un altro affresco del «Falsario in calcinaccio». Rappresenta una lezione universitaria: c'è, addirittu- 38

ra, la scritta *Universitas Studiorum*. Anche qui l'inconsistenza stilistica è palese. Vi sono visi di tipo umbro-senese, accanto a un profilo palesemente di origine ferrarese. Quel che più tradisce il falso è il gesto dell'ascoltatore che con la penna si sta stuzzicando le labbra. Un gesto del genere non può esistere in un dipinto del Quattrocento, secolo che abbonderà di elementi simbolici e anche di dati tratti dalla vita di tutti i giorni, mai però fino a specificarsi in un personaggio che ascolta stuzzicandosi la bocca con la penna. Questo, evidentemente, è un dato che deriva dal naturalismo del tardo Ottocento.

Vi è infine un assioma nella mentalità classica, che perdura poi nel Medioevo, nel Rinascimento, fino alla fine del secolo XVIII: ogni storia ha un inizio, uno svolgimento e una fine. Non esiste il frammento nato come tale. Nella civiltà greca, come nel Rinascimento, non si troverà mai una statua che non sia compiuta in un suo preciso significato. Un dipinto come *La derelitta* della Galleria Pallavicini a Roma, famosissimo e attribuito al Botticelli, non può esistere, con quel titolo, nel Quattrocento. *La derelitta* non è che un episodio ben preciso della storia di Ester: è Mardocheo (non è quindi una donna) che piange fuori dalla porta. Titoli come *La derelitta*, o altri del genere, sono stati inventati e applicati in epoca romantica e post-romantica.

Non esiste, insomma, nella mentalità classica il soggetto generico che non abbia un preciso riferimento. Quando si sente dire: «statua di donna ubriaca», vuol dire che la statua della donna ubriaca che noi vediamo, integrata da qualche altro elemento figurativo che giustificava la donna ubriaca, doveva appartenere a un determinato episodio della Bibbia, della mitologia o della storia.

Nel secolo XVII possono apparire soggetti del genere; ma sono sempre delle storie compiute: il contadino e la moglie che piangono accanto al somaro morto, o il mendicante che bussa alla porta e viene scacciato in malo modo. Il secolo XIX e la prima metà del nostro secolo non hanno capito questo principio compositivo e hanno attribuito alle opere d'arte titoli del tutto abusivi, quasi che fossero nate come frammenti: evento assolutamente impossibile. Bisogna ricordare, poi, che tutto il passato, sino alla fine del Settecento, ignora non solo il frammento, ma anche le interferenze occasionali costituite da un particolare come questo dell'ascoltatore che si stuzzica la bocca con una penna.

Osserviamo infine un ultimo esempio di questo «Falsario in calcinaccio».
39 Qui c'è una curiosa imitazione di un affresco, che non è nemmeno in stile italiano: è probabilmente tedesco, cioè alla maniera di Hans Holbein. Anche questo frammento rappresenta la conferenza di un dotto. Si può notare come tutti i dati della composizione già risentano dell'influsso della fotografia in uno stadio avanzato, e perfino del cinema. Anche qui c'è un elemento naturalistico: la finestra socchiusa per fare entrare aria fresca (c'è da pensare che sia estate, che l'atmosfera sia soffocante, che quindi sia bene fare circolare dell'aria); e anche qui abbiamo un personaggio che si stuzzica con la penna. Sono ripetizioni che, alla lunga, tradiscono la vacuità di queste immagini. L'arredamento dell'ambiente in cui si svolge la conferenza, chiamiamola così, è palesemente influenzato dai salotti tardo vittoriano-umbertini, gremiti di decorazioni anche alle pareti. Il fatto è che il falsario, anche inconsciamente, tende a inserire nelle

38. «Falsario in calcinaccio», Lezione universitaria. Già a Roma, mercato antiquario.

39. «Falsario in calcinaccio», Conferenza di un dotto. Già a Roma, mercato antiquario.

sue opere i dati della propria esperienza, e non potrà mai ricavarli dal passato, perché, ripeto, il passato è morto, e l'insieme di tutti gli innumerevoli connotati e significati che avevano una musica, un dipinto, un pezzo di letteratura è per noi perduto. Noi possiamo al massimo penetrare in uno spessore superficiale del passato; ma non potremmo mai comprendere in pieno ciò che le opere rappresentavano per i contemporanei.

Per concludere, vorrei dire una parola sul modo con cui questi falsi vengono avvalorati. Molto spesso, come già ricordavo, per renderli verosimili si «appoggiano», come si dice in termine tecnico; cioè la falsificazione viene artatamente inserita nell'arredamento genuino di una villa, di un vecchio palazzo, di una chiesa. C'è quindi un fattore logistico che contribuisce a trarre in inganno la vittima predestinata, attenuandone la percezione critica.

La stessa tecnica viene adottata spesso da mercanti truffatori, i quali appunto inseriscono nell'arredamento di vendite all'asta pezzi che non hanno nulla a che fare con l'arredamento genuino. Così, anche grandi studiosi sono stati ingannati, proprio in quanto la falsificazione veniva inserita in un contesto nobile, qualificato. Per esempio, quando una scultura antica veniva loro presentata in mezzo a quadri o a pezzi autentici di grande valore da persone rispettabilissime, e magari anche molto ricche, che nessuno poteva sospettare come complici in una truffa. C'è anche da dire che questo studio dei falsi non è mai stato condotto in modo sistematico. Soltanto adesso si comincia a identificare i vari gruppi, a studiarli, a localizzarli.

Restano, comunque, dei falsari difficilissimi da decifrare. Ce n'è uno, per esempio, il «Falsario patetico», come lo chiamano i conoscitori, di cui stanno affiorando opere in stile fiammingo, tedesco e italiano, il quale deve avere lavorato in epoca molto alta (cioè attorno al 1840-1860) e deve avere anche viaggiato in Italia. Di questo personaggio, interessantissimo, appaiono non solo quadri tedeschizzanti, spesso presi per buoni e piazzati in grandi musei; ma anche opere che fanno pensare a un suo soggiorno a Firenze e a un suo lungo studio del Quattrocento fiorentino. È un falsario molto triste, molto lugubre. I suoi quadri sono sempre funerei. Ma è interessante, perché è un personaggio che possiede anche i segreti dell'antica pittura su tavola e che ha eseguito i suoi falsi con una tecnica che è quella buona. Soltanto l'inconsistenza figurativa tradisce i suoi prodotti.

Quinta conversazione

In quest'ultima conversazione esamineremo opere d'arte di diversi periodi e di diverse culture per affrontare un tema della massima importanza. Questo: non è possibile applicare a opere che appartengono a civiltà diverse, nate in diverse prospettive ideologiche, con diversi sfondi culturali e sociali ed eseguite con tecniche diverse, un unico criterio di lettura se non a rischio di gravi travisamenti che possono vanificare la lettura stessa e cacciarci in vicoli ciechi.

1

Prendiamo per esempio un'opera dell'Ottocento francese: questa veduta di Trinità dei Monti del Corot. Non c'è dubbio che esistano numerosissime opere francesi del secolo scorso, provviste di un ricco sfondo culturale, di una rilevante stratificazione figurativa e anche di precisi valori simbolici. Ma spesso, come nel caso appunto di certe opere di Corot o di alcune tele di impressionisti, il giudizio dovrà basarsi sui puri dati formali, poiché in essi l'altissimo contenuto lirico è completamente assorbito. Non servirebbe, infatti, per leggere questo Corot, adoperare strumenti indispensabili per l'analisi di quadri gremiti di riferimenti simbolici, letterari e di varie altre estrazioni, come, per esempio, quelli di Gustave Moreau o di Odilon Redon. Nel nostro caso come, ripeto, nel caso di certi quadri impressionisti, o anche di opere più antiche, bisogna procedere in modo del tutto diverso, applicandosi con attenzione assoluta agli elementi formali. Naturalmente la lettura della forma è necessaria anche per le tele di Moreau o di Odilon Redon: ma nel loro caso essa sarà un mezzo per accedere ad altri contenuti, a messaggi ulteriori.

D'altro canto, si può incorrere nell'errore opposto e simmetrico di applicare il parametro puramente formale necessario alla lettura del Corot anche a opere più antiche, che hanno contenuti e messaggi fino a oggi sfuggiti all'analisi e che possono continuare a sfuggirci. Un caso è quello del più anziano dei tre Vernet, Joseph. Questo pittore francese operò dapprima sulla costa provenzale, soprattutto a Marsiglia, poi in Italia, dove eseguì moltissime tele, in gran parte di soggetto marino, che conobbero una rapida popolarità grazie alle riproduzioni in incisione. La sua attività risale alla seconda metà del Settecento, ma solo oggi

1. Jean-Baptiste-Camille Corot, Veduta di Trinità dei Monti, Roma. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.
2. Pierre-Henri de Valenciennes, Studio di cielo dal Quirinale. Parigi, Museo del Louvre.

3. Claude-Joseph Vernet,
Il naufragio. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.

ci accorgiamo che nei suoi quadri non c'è solo la descrizione del paesaggio. Essi, in realtà, contengono una serie di altri elementi che non possiamo cogliere se non teniamo conto di certe teorie illuministiche (elaborate, in particolare, da Montesquieu) secondo le quali il clima e l'aspetto del cielo e del paesaggio spiegherebbero il carattere delle popolazioni. Teorie che possono anche contenere una qualche dose di verità, ma che vanno comunque prese con estrema cautela, non fosse altro perché trascurano un'enorme quantità di dati storici, religiosi, politici, economici di cui occorrerebbe tener conto nello studio dei caratteri peculiari delle varie popolazioni, dato e non concesso che questi caratteri esistano davvero. Resta il fatto che i quadri del Vernet presentano la descrizione più accurata del cielo italiano e, soprattutto, del tipo di nuvole italiane, esaminate alla luce di quelle teorie.

Un fenomeno del genere si riscontra nelle opere infrequenti e poco note di un altro pittore francese della stessa epoca, il Valenciennes, le quali si limitano a rappresentare, in basso, i tetti di Roma e, in alto, le nuvole, fissate nelle varie stagioni e nelle varie ore del giorno.

Nell'opera del Vernet la descrizione della costa, estremamente elaborata, si accompagna spesso a precise notazioni climatiche e meteorologiche. Frequentissime sono le rappresentazioni di tempeste marine che si abbattono sulle coste rocciose dell'Italia meridionale o anche della Riviera ligure (talora s'intravede un monumento architettonico che evoca un punto specifico della costa italiana). Ma questa insistenza su oggetti di burrasca, naufragio, eccetera non si spiega se non la si collega con la pretesa di rappresentare certi aspetti del presunto carattere degli italiani, che si vuole irruento, passionale e, appunto, burrascoso.

I quadri del Vernet, che possono vantare un'estrema elaborazione formale, non passarono inosservati ai contemporanei. Ebbero, anzi, un enorme successo e, come ho detto, vennero subito tradotti in incisione. Si può senz'altro affermare che tutte le principali tele di Joseph Vernet furono divulgate in tutta Europa per merito di eccellenti incisori. Per un certo periodo i suoi dipinti godettero di un grande pubblico di estimatori, soprattutto in Inghilterra, dove venivano disputati a prezzi altissimi. Poi anche ai quadri di Vernet toccò il destino che tocca alla generalità delle produzioni artistiche: perduto il fascino dell'attualità, e non ancora acquisito l'interesse culturale che suscitano le opere antiche, diventarono semplicemente quadri vecchi, e quindi trascurabili. Così i Vernet furono rimossi dalle sale d'esposizione dei musei e accatastati nei depositi, spesso in condizioni di rovinoso abbandono; al punto che, ma questa è purtroppo la norma, quando sono stati riletti e rivalutati nella giusta prospettiva storica, in larga parte erano materialmente scomparsi.

D'altra parte, a un fenomeno analogo, come ho già detto in precedenza, la nostra generazione ha assistito con i suoi occhi a proposito dello stile liberty sotto le sue varie denominazioni («floreale» da noi; «art nouveau» nei paesi di lingua francese; «Jugend stil» in Germania). Quando, a partire dagli anni '60, abbiamo assistito alla rivalutazione del cosí detto liberty (che ha avuto anche aspetti frenetici dovuti all'esorbitante domanda di oggetti sul mercato) buona

parte dei «testi» più notevoli di quello stile erano andati distrutti in tutta Europa.

La distruzione sistematica dei documenti dell'art nouveau è avvenuta in epoca molto recente, cioè negli anni '50. Sono gli anni in cui, a Roma, furono demoliti monumenti importantissimi come il villino Grassi, o come l'interno della villa Ximenes. Sono gli anni in cui, a Parigi, vennero spietatamente eliminate molte bellissime vetrate, talune di gusto giapponesizzante. Ne ricordo una, stupenda, che richiamava certe stampe del giapponese Hokusai e che si trovava in Rue de Dunai. Il fatto è che a quei tempi l'art nouveau era considerata il livello più basso della degradazione del gusto.

Oggi assistiamo al fenomeno inverso, al punto che perfino gli ingressi della metropolitana di Parigi, che erano strutture in ghisa o in ferro battuto verniciato, estremamente elaborate, vengono disputati dai musei americani, dopo essere state deprecati e rimossi per non oltraggiare il buongusto dei parigini. La stessa cosa è avvenuta per l'art déco.

Che cos'è l'art déco? È lo stile fiorito in Europa e in America alla fine degli anni '20, in seguito alla grande Exposition des Arts Décoratifs tenuta a Parigi nel 1925. Personalmente, dubito che l'art déco sia un vero e proprio stile, fornito di caratteri autonomi: mi sembra, piuttosto, la fase finale dell'art nouveau, modificata dalle influenze delle avanguardie storiche, dalla pittura cubista come dal balletto russo, oltre che dalla conoscenza dell'arte esotica soprattutto negra, dell'architettura messicana, e da innumerevoli suggestioni d'altro genere.

Alla definizione dell'art déco concorsero, per esempio, per quanto attiene al Messico, i romanzi «messicani» di D.H. Lawrence; così come il successo di certi balletti, per esempio il famoso *Le train bleu*. Decisivo fu poi l'apporto di alcuni artisti e ballerini (tipo Voeclav Nižinskij e sua sorella Bronislava) che, con l'apporto delle loro esperienze formali, contribuirono ad arricchire e modificare lo stile dell'art nouveau.

L'art déco confluirà poi in quel curioso fenomeno stilistico che fu il neoclassicismo degli anni '30. Un neoclassicismo che non è stato ancora studiato abbastanza nella sua portata e nella sua consistenza, anche perché molti dei suoi monumenti più importanti furono edificati da regimi dittatoriali, quindi oggi appaiono ancora provvisti di connotati negativi. Ma se confrontiamo la Città universitaria di Roma, progettata da Marcello Piacentini, con il Rockefeller Center di New York, con il Théâtre des Champs Elysées di Parigi e addirittura con la Biblioteca Lenin di Mosca ci accorgiamo che hanno la medesima radice, così come una serie di oggetti di uso quotidiano. Per esempio, certe porcellane Ginori, eseguite su disegno di Giò Ponti, sono molto simili al «farfòr», cioè alle porcellane sovietiche prodotte in quegli stessi anni nelle grandi fabbriche ex imperiali, situate nei dintorni della vecchia San Pietroburgo, che nel frattempo aveva cambiato due volte nome, prima per «russificarsi» in Pietrogrado, poi per «sovietizzarsi» in Leningrado.

Infatti, l'art nouveau, come l'art déco e come il neoclassicismo degli anni '30 sono stili internazionali, stili, cioè, che si sono diffusi con estrema rapidità

nel mondo occidentale, anche nel Sudamerica e, in epoca più recente e almeno fino al 1940, in Unione Sovietica. Stili che parlano un linguaggio culturale comune, che hanno una comune struttura linguistica.

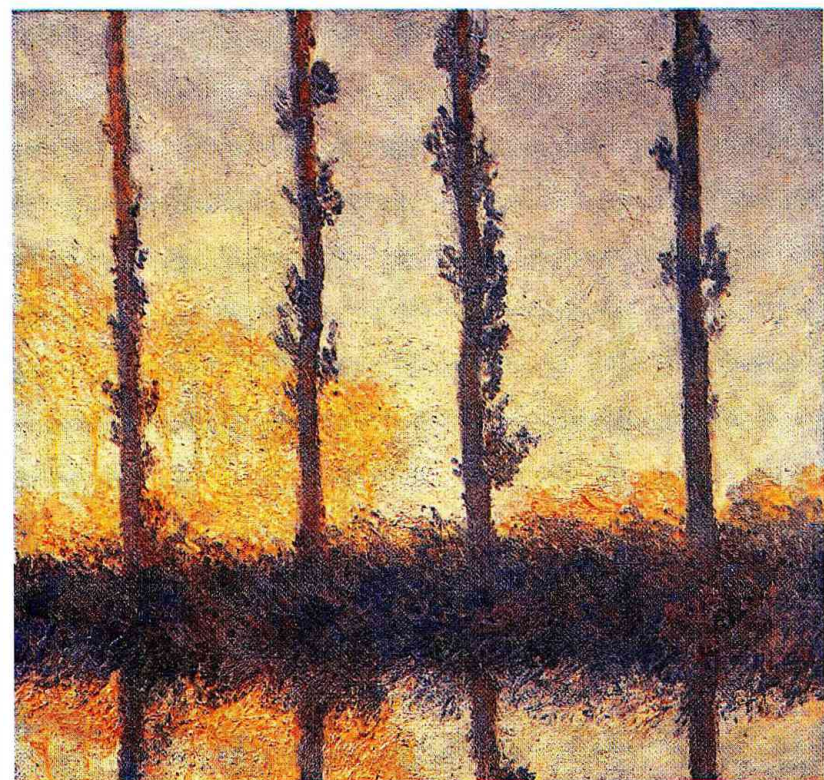
L'Occidente ne conosce parecchi altri. Uno dei più antichi (non il primo, però: credo che ce ne siano altri, ancora difficilmente individuabili, perfino in pieno Medioevo) è quello che chiamiamo gotico internazionale. I prodotti italiani, francesi, tedeschi, spagnoli e, talvolta, anche inglesi di questo stile, fiorito tra la fine del Trecento e la metà del Quattrocento, sono assolutamente interscambiabili.

Analogo il caso del manierismo internazionale, sul finire del Cinquecento: tale è l'uniformità delle sue manifestazioni in tutta Europa che spesso è molto difficile capire se un dipinto sia stato eseguito a Utrecht o a Praga, a Firenze o a Fontainebleau. Lo stesso vale per il rococò, che alla fine del Settecento ebbe in Europa una diffusione fulminea. Anche in questo caso la produzione di porcellane o di mobili si presta a confusioni: esistono oggetti rococò genovesi o bavaresi che è pressoché impossibile distinguere, come esistono prodotti napoletani che possono essere scambiati per inglesi o francesi.

Altro stile internazionale è, appunto, il neoclassico, nelle sue varie riedizioni. È molto arduo per chi esamina un disegno architettonico neoclassico capire se si tratti di un lavoro russo o napoletano, spagnolo o francese. Il nostro secolo, come accennavo, ha conosciuto parecchi di questi stili internazionali, l'ultimo dei quali, tuttora vivo sebbene agonizzante, è appunto quel curioso revival dell'art nouveau che ebbe inizio negli Stati Uniti verso la metà degli anni '60, e che si diffuse rapidissimamente, soprattutto da New York, grazie al lavoro di certi designer. La decorazione interna di certi ristoranti e la decorazione esterna di certi autobus dovuta a Peter Max hanno prodotto opere molto apprezzabili in Italia, nel Sudamerica, in Canada e perfino in certe zone dell'Asia, come Hong Kong e Tokyo.

Non è facile definire il significato storico, culturale e sociale di questi movimenti. Ma prima di sviluppare l'argomento, vorrei riprendere il tema con cui
4 ho aperto la nostra conversazione mostrandovi un dipinto di Édouard Manet, della National Gallery di Londra. Nel primo quadro non esistono connotati
5 simbolici o valori nascosti. E lo stesso può dirsi del paesaggio di Claude Monet, del Metropolitan Museum di New York, nel quale l'immersione nella natura è totale ed esclude qualsiasi rapporto d'ordine metafisico.

Leggere dipinti di questo genere come vanno letti, cioè in termini puramente formali, e poi applicare il medesimo criterio di lettura a uno smalto medioevale o a un avorio bizantino è, ripeto, un errore gravissimo che comporta la perdita di tutti i significati impliciti nell'avorio bizantino o nello smalto medioevale. Errore in cui, peraltro, incorrono i critici appartenenti alla scuola della cosí detta «pura visibilità», i formalisti, i quali vedono soltanto la forma e ostentano il disinteresse più assoluto per i contenuti iconografici e iconologici, insomma, per il soggetto dell'opera d'arte.

Il metodo che legge un'opera d'arte soltanto in base a valori di stile è perfettamente omogeneo al concetto di divisione gerarchica dell'arte in arte maggiore

4. Édouard Manet, Concerto nel giardino delle Tuileries. Londra. National Gallery.

5. Claude Monet, Paesaggio. New York, Metropolitan Museum.

e arte minore. Se leggete un saggio critico scritto da uno storico dell'arte o, magari, da un letterato che si basa soltanto su dati formali potete essere certi che si tratta di un tale che ignora il valore artistico di un mobile (mentre, come ho già detto, una sedia può essere una squisita opera d'arte), che non capisce il significato di una moneta, che, insomma, disprezza come inferiori le cosí dette «arti applicate».

Senonché disconoscere il valore delle «arti applicate» equivale a proibirsi l'accesso alla produzione artistica di intere epoche, perché, come abbiamo visto, ci sono fasi storiche che si sono espresse solo mediante «arte applicata».

6 Ecco un altro quadro straordinario, che rappresenta l'interno di un circo equestre e che si trova nella National Gallery di Londra. L'autore è Edgar Degas. Vedete bene che questo è un dipinto che va letto soltanto attraverso i suoi valori formali. Innanzitutto osservate come una tela del genere sarebbe inimmaginabile prima dell'avvento della fotografia. A questo proposito faccio notare che quando nacque la fotografia i più pensarono che la pittura fosse morta. Viceversa, per buona parte dell'Ottocento, il rapporto fra pittura e scultura, da una parte, e fotografia, dall'altra, è stato molto intenso e fecondo. Ho l'impressione che, ai nostri giorni, fra pittura e cinema ci sia un rapporto dello stesso genere. In questo quadro potete osservare come sia forte la correlazione fra pennello e obbiettivo fotografico, fra la mano che dipinge e il dito che fa scattare il pulsante dopo aver selezionato l'inquadratura. Pensiamo al rapporto strettissimo fra fotografia e pittura che ha stabilito ai nostri giorni l'iperrealismo, movimento pittorico tuttora in fieri, e che comunque è impossibile da comprendere se non si studiano i suoi rapporti con il cinema a colori. Cinema a colori che, a sua volta, assorbe via via le influenze dell'iperrealismo. Sono, insomma, due fenomeni che vanno studiati in parallelo.

Ovviamente, e voglio ripetermi, esistono opere d'arte che essendo provviste di connotati completamente diversi andranno lette in modi completamente diversi. Vediamo, a titolo d'esempio, un quadro del Musée d'art et d'histoire di

7 Ginevra, che rappresenta un tema molto patetico: *La visita al prigioniero.* È opera del pittore svizzero-francese Alfred van Muyden. Ora, un'opera del genere non può essere capita se non la si colloca nel particolare momento politico e ideologico nel quale venne prodotta. Questo quadro rappresenta una donna in costume popolare dell'Italia centro-meridionale, probabilmente della campagna romana o della Ciociaria, la quale si reca a visitare in carcere il marito, e gli mostra il figlio bambino. A tutta prima potrebbe sembrare semplicemente la rappresentazione macchiettistica di un episodio patetico. Ma il suo significato, riferito al periodo e all'ambito culturale che gli sono propri, apparirà molto meno banale.

Come tutti sanno, il Congresso di Vienna, nel 1815, aveva ristabilito i confini prerivoluzionari, e aveva rimesso sul trono i monarchi che erano stati spodestati dalle armate rivoluzionarie e, poi, da Napoleone. In un primo momento la Restaurazione presenta un capitolo di grande incertezza culturale. Il regno di Luigi XVIII di Francia, dal 1815 al 1824, non ha caratteri ben precisi. Abbiamo soltanto una serie di pitture che eroizzano o che presentano sotto vesti miti e

6. Edgar Degas, Interno di un circo equestre. Londra, National Gallery.

7. Alfred van Muyden, La visita al prigioniero. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.

dolci, di assistenza sociale, di partecipazione alle sofferenze del popolo, il fratello maggiore di Luigi XVIII, cioè Luigi XVI, che nel periodo del Terrore era finito sulla ghigliottina. È da notare che da questa mitizzazione di Luigi XVI rimane completamente esclusa la moglie, Maria Antonietta d'Asburgo, l'Austriaca. Non ci sono quadri di quell'epoca nei quali Maria Antonietta, che veniva ancora considerata responsabile delle catastrofi che si erano abbattute sulla famiglia dei Borbone, venga presentata in questa luce di dolcezza, di bontà, di mitezza, in questa prospettiva populistica. Questo, in una prima fase della Restaurazione.

Nella seconda, invece, soprattutto durante il regno di Carlo X, che si chiuderà, come sappiamo, con la Rivoluzione del 1830, assistiamo in pittura, entro la vasta area che comprende la Francia, il Belgio, la Svizzera francese e talvolta anche l'Italia settentrionale e la Toscana, a un duplice processo di mitizzazione. Da una parte abbiamo una sorta di stile, quello che oggi si chiama stile *troubadour* (cioè lo stile dei trovatori) che rappresenta in una luce mitica ed eroizzata il Medioevo; dall'altra, viene enfatizzata, in modo del tutto artefatto e abusivo, la vita del popolo.

Perché il Medioevo? Perché il Medioevo viene presentato come un'epoca profondamente religiosa, omogeneamente cattolica, dalla quale sono esenti dubbi, cosa che sappiamo del tutto lontana dalla realtà. Infatti, se c'è stata un'epoca torturata dai dubbi, è stato proprio il Medioevo. Durante il regno di Carlo X, esso viene invece presentato, nell'ottica dei monarchi restaurati e della vecchia aristocrazia ritornata nei propri possedimenti, come un'epoca di rigida strutturazione istituzionale e, soprattutto, di felicità sociale, senza sommovimenti, senza rivoluzioni. Questi quadri dello stile *troubadour* presentano il Medioevo non solo come un periodo d'intensa religiosità, ma anche come un'epoca di festeggiamentei nobiliari, cacce, tornei. Cacce e tornei ai quali il popolo, quando appare sullo sfondo, figura lieto di assistere, non protesta. Mentre noi sappiamo benissimo che il Medioevo è stato un'epoca di terribili paure e tensioni sociali. Basti pensare agli episodi spaventosi dei Patarini a Milano e in tutta la Lombardia (i Patarini erano una setta ereticale, ma le eresie del Medioevo hanno sempre uno sfondo sociale) oppure a quello che è stato a Firenze il tumulto dei Ciompi del 1378: «tumulto» inscenato da tessitori mal pagati, che oggi definiremmo rivolta del proletariato urbano.

Fra parentesi, il tumulto dei Ciompi terrorizzò letteralmente l'alta società e la borghesia imprenditoriale fiorentina. Tanto è vero che la reazione a questo tumulto sfociò nel colpo di stato aristocratico capeggiato dalla famiglia degli Albizzi nel 1382, che instaurò un sistema accentuato di potere da cui poi gradualmente si svilupperà, nel corso del Quattrocento, la dittatura nascosta della famiglia dei Medici. Durante il secolo XV, infatti, la Repubblica Fiorentina rimane solo formalmente una repubblica democratica; in realtà, essa è guidata da Cosimo il Vecchio, da Piero il Gottoso e, infine, da Lorenzo de' Medici con un guanto di velluto dentro il quale c'è un pugno di acciaio. I Medici erano gente che non scherzava, che sapeva molto bene quello che voleva (si potrebbe parlare delle varie interpretazioni artistiche, pittoriche che vennero fornite via via

di questo Rinascimento mediceo, ma l'argomento richiederebbe molto spazio). La Repubblica Fiorentina risorse dopo la caduta dei Medici, nel 1494, ma, conclusa questa breve fase repubblicana con l'assedio del 1529, abbiamo la terribile restaurazione medicea. Al Congresso di Bologna del 1530 i Medici gettano la maschera e istituzionalizzano la loro autocrazia, prima in forma di ducato, poi di granducato. Con questo chiudiamo la parentesi fiorentina.

Nello stile *troubadour*, come dicevamo, il Medioevo, mitizzato dall'ideologia dell'Europa restaurata, viene presentato anche come un'epoca di profonda religiosità mistica. La gente crede. Oggi sappiamo che, in realtà, il Medioevo è stato una vera fucina di eresie, di interpretazioni personali delle Sacre Scritture, interpretazioni che, generalmente, non sono state affatto accettate dall'autorità ecclesiastica. E sappiamo che spesso questi focolai eretici hanno infiammato intere popolazioni. Ma questo l'arte *troubadour* lo ignora, e presenta il Medioevo, appunto, come un'epoca di sereno misticismo.

Nello stesso tempo, la pittura di questa seconda fase della restaurazione postnapoleonica tende a mitizzare la vita popolare delle nazioni in cui non c'è stata la rivoluzione. E l'Italia è, appunto, uno di questi paesi.

Altro paese che è stato mitizzato perché risparmiato dalla rivoluzione è la Spagna. Ed è molto interessante notare come proprio in quegli anni venga scoperta dall'Europa occidentale la pittura spagnola. A noi potrà sembrare impossibile, ma la grande pittura spagnola è rimasta lettera morta in Italia, in Francia, in Inghilterra e in Germania fino agli anni intorno al 1830. Qualche opera, certo, si conosceva, per esempio il ritratto di Innocenzo x fatto da Diego Velázquez durante il suo secondo soggiorno romano: questo splendido ritratto, ancora oggi nella Galleria di casa Doria Pamphili a Roma, era noto, ma veniva ignorato. Un po' perché era estraneo alla tradizione locale, un po' per la terribile invidia dei pittori romani di fronte a un'opera di tale genialità.

D'altra parte, questa ignoranza della pittura dei Velázquez, dei Murillo, dei Zurbarán è complementare alla diffusa ignoranza della letteratura spagnola. Non esiste in Europa, fino al 1830, un riflesso apprezzabile dei grandi testi spagnoli, della Celestina o del Lazarillo de Tormes, del Don Chisciotte o dei sonetti di Góngora. Tutte cose ignorate, che intorno al 1830 l'Europa scopre all'improvviso soprattutto attraverso la Francia. Come mai?

Il fatto è che i francesi durante la campagna napoleonica in Spagna, e l'effimera occupazione della Penisola Iberica, avevano rubato una grande quantità di quadri sia dalle chiese (per esempio, a Saragozza) sia dalle collezioni private di Madrid e di altre città. Quadri che, d'altronde, dove era possibile rintracciarli, erano stati richiesti indietro con estrema violenza dalla Spagna già durante l'occupazione di Parigi nel 1814. Ciononostante, una grande quantità di opere sono rimaste in Francia ed esposte al Louvre, nella Galleria Spagnola di Luigi Filippo subito dopo il 1830, nella importantissima collezione del maresciallo Soult, dalla quale proviene buona parte dei capolavori dell'arte spagnola sparsi oggi per il mondo.

Contemporaneamente a questa rivelazione della pittura spagnola, soprattutto del Seicento, cominciano le traduzione delle grandi opere letterarie spagnole.

Singolarmente, proprio in quegli anni, l'Inghilterra manda in Spagna missionari protestanti, i quali poi riportano nelle Isole Britanniche notizie sulle collezioni e sull'arte spagnola; e proprio in quegli anni lo scozzese William Stirling mette mano a quella che, secondo me, è tuttora l'opera fondamentale sulla pittura spagnola: i tre volumi degli *Annals of the Artists of Spain* pubblicati nel 1848.

Diverso il caso dell'Italia. L'Italia viene presentata, in questa seconda fase della Restaurazione, come il paese del popolo buono, del popolo sereno, del popolo che lavora nella felicità, del popolo religioso che va ai santuari cantando e ridendo. Il paese in cui non c'è nessun contrasto sociale, in cui c'è un perfetto accordo fra clero e popolazione meno abbiente, fra nobili e braccianti. E il quadro del Museo di Ginevra adopera proprio tutta questa tematica allo scopo di commuovere, d'indurre l'osservatore alla tenerezza. Anzitutto sfrutta quello che oggi si direbbe il *kitsch* infantile: i bambini fanno sempre impressione, sono anime innocenti, quindi presentarli in una situazione drammatica non può che commuovere. Lo stesso si dica della madre, la quale viene presentata in costume ciociaro: ecco la buona popolana che mostra al marito carcerato il bambino! Il quadro, spero ormai sia chiaro, non si affida tanto ai suoi valori tecnici e formali, quanto alle sue suggestioni letterarie, sulle quali si potrebbe imbastire una novella o, addirittura, un romanzo.

Quadri di questo tipo, nei quali il nostro paese è completamente travisato, abbondano in quel periodo soprattutto in Francia. Essi presentano l'Italia come il paese felice, della gioia di vivere, delle danze popolari, trascurando totalmente l'autentica realtà del paese, che era soprattutto una realtà di miseria. Infatti, a parte alcuni felici possidenti che erano i detentori assoluti della ricchezza, lo stato di miseria delle masse italiane era veramente spaventoso. Non dimentichiamo che ancora nel 1914 il reddito medio dell'Italia non era superiore a quello odierno dell'India. È lecito dubitare che all'inizio dell'Ottocento la situazione degli italiani fosse così felice, così idilliaca come quella che ci vogliono presentare i pittori della Restaurazione.

Il dipinto del van Muyden dimostra la tenacia con cui questo stereotipo si è tramandato sino a oltre la metà del secolo. Il mito dell'Italia, e del suo popolo sano e felice, ebbe nuovo vigore dopo i gravi torbidi sociali che agitarono l'Europa nel 1848 per continuare, si può dire, fin quasi ai nostri giorni attraverso la visione distorta che dell'Italia ha fornito certo cinema di Hollywood nel secondo dopoguerra.

Se poi torniamo indietro, prima della rivoluzione francese, vediamo che i significati, i connotati delle opere d'arte sono praticamente sempre di carattere religioso. L'enorme tela qui illustrata appartiene al Getty Museum di Malibu, in California, e rappresenta l'arrivo degli esploratori dalla Terra Promessa. A sinistra c'è la figura di Mosè, individuabile dalle due corna sulla fronte, e gli esploratori, arrivando, portano un immenso grappolo d'uva e altri frutti giganteschi. 8

Che cosa vuole dire questo quadro? A parte l'interpretazione geniale che della scena dà il pittore, Giovanni Lanfranco, notiamo che il quadro doveva essere visto da sotto in su: c'era quindi un gioco prospettico che spiega come mai la

8. Giovanni Lanfranco, L'arrivo degli esploratori dalla Terra Promessa. Malibu (California), J. Paul Getty Museum.

posizione dell'orizzonte è così in basso. Ma il significato simbolico di questo quadro sta in una delle concordanze fra Antico e Nuovo Testamento, e riguarda il sacramento dell'eucarestia. Tutti sanno che da sempre i cristiani hanno cercato delle concordanze tra la Bibbia degli Ebrei e la dottrina evangelica. La tela che stiamo esaminando apparteneva, con altre dieci, a una serie tutta relativa all'istituzione dell'eucarestia. Il quadro principale (appunto, l'Ultima cena con Cristo che istituisce il sacramento) si trova oggi a Dublino, nella National Gallery of Ireland. Le altre tele del ciclo rappresentano episodi del Vecchio Testamento (la caduta della manna, per esempio) che preludono e significano tutti l'istituzione finale dell'eucarestia. Questo ciclo era stato eseguito dal pittore parmense Giovanni Lanfranco per una delle grandi basiliche di Roma, San Paolo fuori le Mura. Le tele erano situate sopra il coro (quindi a una certa altezza) entro grandi cornici di stucco, nella cappella del Santissimo Sacramento. C'era dunque una relazione precisa tra il luogo a cui erano destinati e il soggetto dei quadri. È l'ennesimo caso che dimostra come sia inutile esaminare un quadro solo dal punto di vista formale, ma come occorra anche chiedersi perché è stato scelto quel determinato soggetto.

Con l'andare del tempo, per negligenza, pioggia e umidità sono penetrate nella cappella. E l'umidità, a poco a poco, ha gravemente danneggiato alcune tele. Questo quadro è ben conservato, ma altri sono in pessime condizioni. L'unica opera del ciclo rimasta in Italia appartiene oggi a un privato di Roma, ma è in una situazione così disastrosa per via dell'umidità patita che della pittura originale si è conservato soltanto il quindici, venti per cento: il resto è rifatto.

Il grande ciclo dell'Eucarestia, a un certo punto, fu considerato troppo danneggiato e fu tolto dalle pareti della cappella del Santissimo Sacramento. Venne acquistato dal cardinale Fesch, zio di Napoleone, che aveva messo insieme a Roma la gigantesca collezione di cui ho già parlato.

Il Fesch aveva raccolto più di tremila quadri nella sua casa, a Palazzo Falconieri in via Giulia, e in una dépendance di Palazzo Ricci, sempre in via Giulia. Quando morì, nel 1839, ci furono delle vendite all'asta, di cui esistono i cataloghi. Il governo pontificio acconsentì che, salvo il *San Girolamo* di Leonardo da Vinci, oggi nella Pinacoteca Vaticana, tutti i quadri venissero portati fuori dall'Italia, anche se alcuni erano di estrema importanza. Dall'epoca napoleonica in poi i governi hanno preso infatti la pessima abitudine di effettuare questo genere di transazioni commerciali con privati, transazioni che sono molto pericolose e alle quali io sono assolutamente contrario: o una raccolta è di scarsa importanza, allora si può smembrare ed esportare liberamente; o è molto importante, allora va mantenuta nella sua integrità.

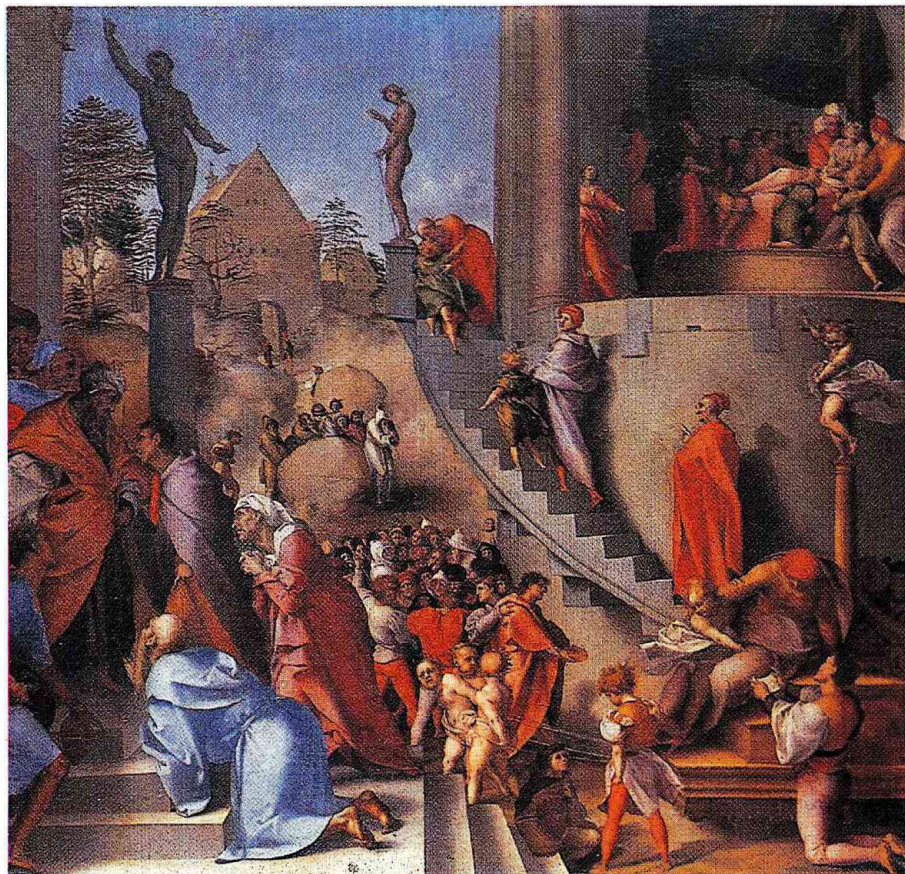
Nel nostro secolo abbiamo avuto in Italia due gravissimi esempi di questo funesto malvezzo. Il primo risale al 1935, quando fu dispersa la Galleria ex fidecommissaria dei Barberini a Roma. Attraverso un accordo molto discutibile furono venduti all'estero ed esportati alcuni fra i quadri più importanti che si conservassero in Italia. Per esempio, *Cristo fra i dottori* di Dürer, eseguito a Venezia in soli cinque giorni, che è finito a Lugano nella collezione Thyssen, dove si trova anche la *Santa Caterina* del Caravaggio. Per non parlare poi di

numerosi altri quadri estremamente significativi. Il secondo esempio, più recente, riguarda la transazione per una raccolta privata fiorentina che non nomino, transazione che è stata addirittura iniqua: infatti lo Stato, mentre ha trattenuto sotto forma di donazione alcuni quadri che mai sarebbero potuti uscire dal paese (e c'è da chiedersi se a suo tempo fossero stati acquistati tutti con i crismi della legalità), ha poi acconsentito all'uscita di opere importantissime, fra cui la *Natura morta* di Zurbarán che oggi si trova a Pasadena. Ora, operare una cernita e rinunciare a qualche pezzo può anche rendersi necessario: però ci deve essere nella commissione qualcuno che capisca veramente l'importanza delle opere, e che non sia troppo sensibile a certe sollecitazioni.

Si tratta, comunque, di transazioni molto pericolose, che sarebbe bene evitare. Nel caso specifico del Lanfranco, pittore, come ho detto, nato in Emilia, ma attivo a Roma e a Napoli nel Seicento, la serie fu completamente esportata. Il pezzo rovinatissimo che oggi si trova a Roma è stato riacquistato all'estero. I quadri del ciclo di San Paolo fuori le Mura sono stati tutti dispersi, e sono saltati fuori nei posti più imprevisti. La tela che ho mostrato si trovava nella collezione del visconte Masserene nell'isola di Mull in Scozia. Altri pezzi sono riapparsi ad Amsterdam, a Dublino, in Germania e altrove. Purtroppo così è andato smembrato un complesso pittorico che è della massima importanza per la Scuola romana del Seicento.

Questo dipinto, come ho detto, era situato in una cornice di stucco, entro un vano della parete, e il suo orizzonte basso indica, appunto, che doveva essere veduto da chi si trovava al di sotto dell'orlo della cornice inferiore. Il quadro ebbe un'influenza decisiva su due artisti del classicismo seicentesco a Roma, Andrea Sacchi e Carlo Maratta. Esiste per lo meno un'opera giovanile, un *Martirio di sant'Andrea* di Carlo Maratta, i cui elementi compositivi risalgono senza dubbio a questo prototipo. Quindi, una serie organica di quadri, essenziale per capire lo sviluppo di una scuola, è andata completamente dispersa e oggi la si può ricostituire soltanto sulla carta, senza però comprenderne alcuni aspetti, dei quali soltanto la collocazione originaria dell'opera d'arte avrebbe consentito la lettura.

Ma oltre ai significati religiosi, quando si esamina un quadro è bene prendere in considerazione altri indizi semantici, che generalmente vengono trascurati.
9 Per esempio, gli emblemi araldici. Vedete qui un grande quadro, anch'esso nel Getty Museum a Malibu, che venne eseguito nel 1623, durante il suo soggiorno genovese, da Antonie van Dyck, e che rappresenta un senatore della Repubblica di Genova. Per molto tempo si è pensato che il personaggio ritratto fosse un membro della famiglia Durazzo, famiglia dogale che aveva dato grandi funzionari alla repubblica. Nessuno infatti si era curato di notare nella tenda del fondo, in penombra, gli inequivocabili emblemi araldici della famiglia Pallavicini. Emblemi che hanno consentito d'individuare il personaggio come un membro di una famiglia genovese, che aveva dato anch'essa uomini di grande importanza al governo della Repubblica di San Giorgio. Altra prova che non è possibile dare un giudizio su un quadro senza averne prima identificato tutti gli elementi disponibili e che è sempre pericoloso affidare il giudizio ai puri va-

9. Antonie van Dyck, Ritratto di Agostino Pallavicini. Malibu (California), J. Paul Getty Museum.

10. Iacopo Carrucci detto il Pontormo, Leggenda di Giuseppe. Londra, National Gallery.

lori formali. La valutazione formale andrà formulata solo in ultima istanza, una volta acquisiti tutti gli altri elementi di giudizio: e solo a questo punto ci è consentito ammirare la straordinaria virtuosità con cui è stato eseguito questo panneggio rosso che rivela lo studio degli originali di Tiziano da parte di un allievo di Pieter Paul Rubens. In effetti il van Dyck prima studiò con Rubens ad Anversa, poi venne in Italia dove si esercitò facendo addirittura delle copie ed eseguendo numerosi disegni delle opere di Tiziano. Il quadro è di una virtuosità suprema. Uno dei pezzi più forti del van Dyck a Genova: van Dyck, il quale, fra parentesi, nonostante i suoi stupendi ritratti dell'aristocrazia genovese, non riuscì a ottenere nel capoluogo della repubblica una grande commissione per un edificio pubblico, neanche una pala d'altare. Eseguì pale di altare per piccoli paesi di provincia, ma non per la città di Genova, dove evidentemente i pittori locali erano troppo gelosi del loro prestigio.

Anche questo quadro dunque va letto centimetro per centimetro, prima di poter dire di averlo conosciuto. Non è possibile comprenderlo dandogli un'occhiata casuale, come generalmente si fa visitando i musei.

Passiamo adesso a un altro dipinto. Si tratta di una tavola fra le più singolari di quello stile che oggi viene definito protomanierismo. La tavola, oggi conservata nella National Gallery di Londra, spetta, sia per i caratteri interni di stile sia per i documenti (è infatti citata dalle antiche fonti) a un grande pittore fiorentino della prima metà del Cinquecento: Jacopo Carrucci, detto il Pontormo, dal villaggio nel quale era nato.

L'opera fu eseguita per una serie alla quale collaborarono vari artisti, fra cui Andrea del Sarto, Francesco Granacci, Francesco Ubertini detto il Bacchiacca, e un altro artista anonimo. Tutta la serie, che era inserita evidentemente in una spalliera lignea (ma alcuni pezzi decoravano anche il letto e i cassoni nuziali) fu eseguita per la camera da letto di un fiorentino, Pier Francescco Borgherini. Soggetto della serie era la storia di Giuseppe. Sarebbe lungo spiegare perché Borgherini avesse scelto per la propria camera da letto questo tema biblico. Comunque, l'arredo della camera fu presto disperso.

Durante lo smembramento, che avvenne pochi decenni dopo l'esecuzione, i quadri, considerati fin dall'inizio oggetti molto importanti, vennero salvati: andò invece perduto il mobilio e, soprattutto, andò perduta la decorazione lignea delle pareti, che doveva essere molto complessa e molto articolata, e della quale non abbiamo alcuna idea precisa. Le antiche fonti, confermate dalle misure della camera nella quale la serie era contenuta, c'informano, peraltro, che il pannello del Pontormo di cui stiamo discutendo era situato subito a sinistra della porta d'ingresso, sulla stessa parete. È possibile, insomma, ricostruire l'insieme in linee molto generali, ma purtroppo il contesto ci sfugge.

In epoca successiva quattro dei pannelli (i due di Andrea del Sarto che erano considerati allora i più importanti, e i due di Francesco Granacci) sono entrati in quella che era allora la Galleria Granducale ed è oggi la Galleria Pitti, mentre altri sono andati dispersi in varie raccolte.

Il quadro del Pontormo, fra i più singolari prodotti della pittura italiana della prima metà del Cinquecento, rappresenta appunto due episodi della leggenda

di Giuseppe ebreo. I due episodi vengono narrati senza continuità, con una frattura spaziale e temporale del tutto sorprendente, come è sorprendente l'ambientazione delle due scene. Vedete in alto a destra la morte di Giacobbe, che avviene in cima a un bizzarro edificio con la scala allo scoperto, in una camera da letto anch'essa praticamente a cielo aperto.

A sinistra in basso, invece, abbiamo il riconoscimento di Giuseppe. La scena è decorata da curiose, incomprensibili colonne, sovrastate a loro volta da figure, alcune delle quali scolpite, altre viventi. C'è poi una serie di personaggi del tutto estranei alla narrazione: il ragazzo che si vede sul davanti, seduto nei primi scalini in basso, è quasi certamente il giovane Agnolo Bronzino, allievo e poi aiuto del Pontormo, del quale abbiamo esaminato nella prima conversazione l'Allegoria del trionfo di Venere.

A parte la singolarità dell'impaginazione, la cosa più straordinaria del dipinto è il fondo. Fondo con questi insoliti e inattesi edifici di sapore nordico, che sono presi in prestito da incisioni di Lucas van Leyden, pittore del quale abbiamo visto un ritratto.

Il quadro, ripeto, è uno dei prodotti più significativi di quella crisi della pittura dell'Italia centrale e, in particolare, dell'area fiorentina, che oggi viene chiamata protomanierismo, ma che, in realtà, è la somma delle crisi di singoli pittori, che si manifestano all'incirca dal 1505 al 1530-1540.

A Firenze, il semplice disegno non soddisfa più i pittori, i quali si vengono a trovare in una sorta di vicolo cieco e, parte per i loro problemi personali, parte per la crisi generale della forma fiorentina, trovano una qualche risposta alle loro domande nelle stampe nordiche. È questo il momento in cui le stampe di Albrecht Dürer, di Lucas van Leyden, di Schongauer e di altri incisori vengono avidamente ricercate dagli artisti fiorentini, che le rielaborano nei loro quadri grazie soprattutto a prestiti di dettaglio e a spunti di composizione generale.

Se noi volessimo commentare brano per brano il dipinto del Pontormo non basterebbero cinque o sei conversazioni; è una vera e propria miniera di spunti, ognuno dei quali rivela una crisi iniziale che si rivolge poi a modelli alieni, e li reinterpreta in modo estremamente personale. In questo quadro ogni elemento è frutto di una profonda rielaborazione e ogni dettaglio è costato all'autore una serie praticamente infinita di studi a disegno. Una parte di questi disegni ancora sopravvive. Oggi il Pontormo è considerato uno degli artisti più significativi del disegno italiano; ma quel che rimane della sua opera grafica, pur essendo abbondante rispetto a quella di altri pittori, è una minima parte di ciò che l'artista dovette produrre. Perché, ripeto, ogni sua figura dipinta comporta un lavoro di elaborazione inesauribile.

Ci sono poi artisti i quali odiano mostrare l'elaborazione della propria opera. Vogliono mostrare il risultato finale, e farsi conoscere soltanto attraverso quello. Uno di questi artisti è Michelangelo. Un tale genere di ritrosia non è solo dei pittori o degli scultori. Ci sono moltissimi poeti, scrittori o romanzieri i quali non amano mostrare la complessissima fatica che è costata loro, per esempio, la definizione di un verso o di un sonetto. Non parliamo, poi, quando si tratta di un poema come la *Divina Commedia.* Così, sono loro stessi a di-

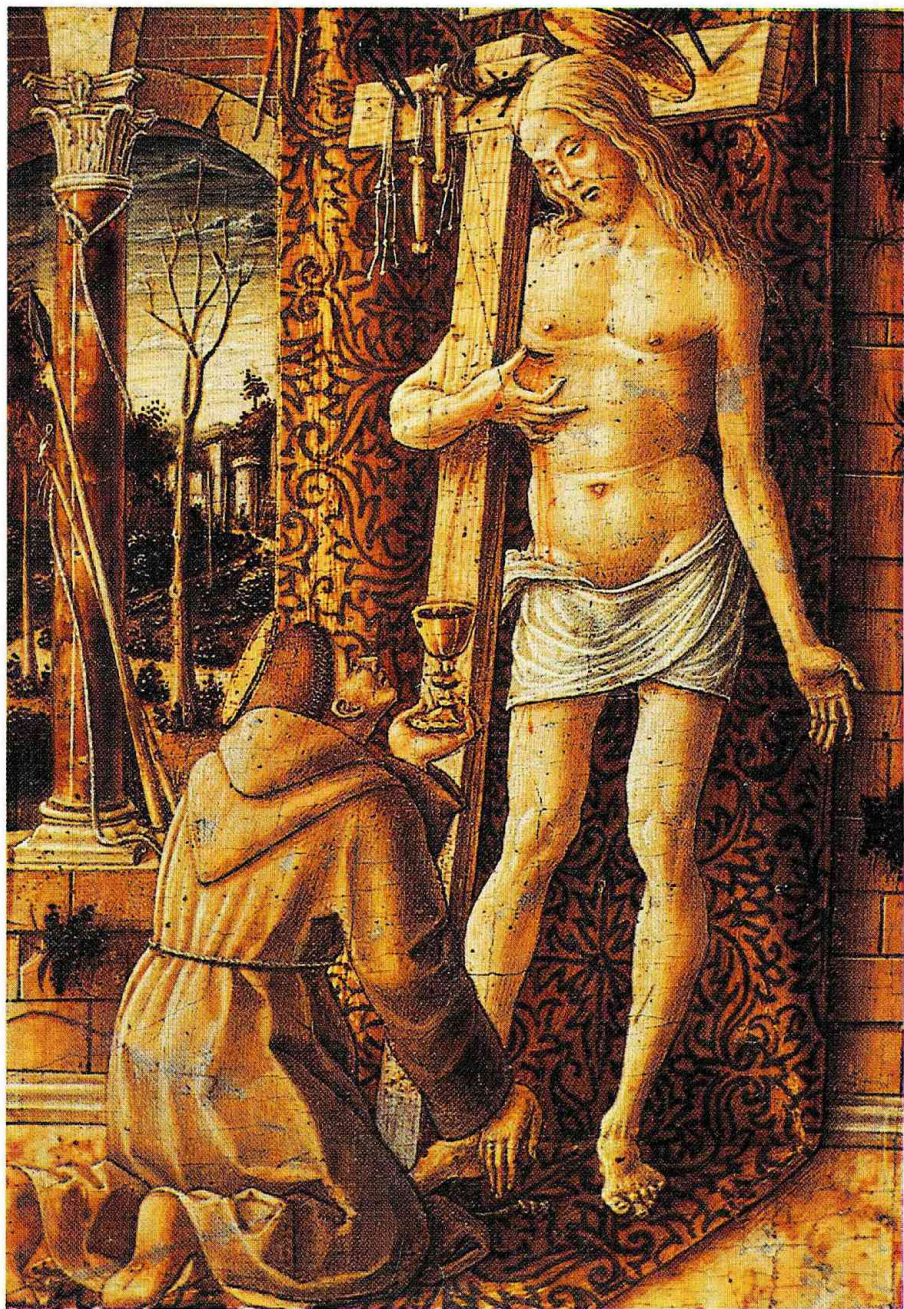
struggere l'opera preparatoria. Nel caso di Michelangelo, noi abbiamo un corpus di suoi disegni rilevante, pubblicato in quattro volumi dall'Istituto Geografico De Agostini di Novara. Ma si tratta di una frazione minima della produzione grafica del Buonarroti: soltanto la volta della Cappella Sistina, soltanto gli ignudi, devono avere comportato migliaia di disegni ma ne conosciamo appena una dozzina perché Michelangelo, di persona, a mano a mano li ha distrutti. Ciò che è rimasto sono dei fogli rubati dai suoi ammiratori, o finiti sotto qualche mobile e ritrovati più tardi. Ma, per esempio, delle quattro grandi allegorie nelle cappelle medicee, che dovettero costare un'immensa, lunghissima ed estremamente elaborata fase preparatoria, non possediamo praticamente niente.

Però, non solo le grandi opere di pittura e di scultura comportano una fase di elaborazione. Le vetrate, per esempio, che generalmente vengono considerate dal grosso pubblico come opere artigianali piuttosto semplici, hanno anch'esse una fase preparatoria che comporta schizzi, disegni, elaborazioni. Vediamo qui una vetrata dell'abbazia di Bourg-en-Bresse in Francia, nella Borgogna, e rappresenta un Savoia, Filiberto II il Bello, assistito dal suo santo protettore, san Filiberto. Quando s'incontra una vetrata bisogna innanzitutto chiedersi in che condizioni si trova. Le vetrate sono tra gli oggetti più fragili, e più restaurati, della storia dell'arte. Nel caso specifico, l'abbazia a cui appartiene la vetrata fu fatta costruire dalla moglie di Filiberto, Margherita d'Austria, verso il 1530. Durante la Rivoluzione francese venne confiscata e trasformata in scuderia. Le vetrate vennero sottoposte ad atti di vandalismo: alcune furono rotte a sassate; altre avulse e distrutte. Solo durante la Restaurazione si procedette al loro ripristino. Così, di fronte a una vetrata bisogna stabilire quali pezzi di vetro sono veramente dell'epoca; esaminare lo stato dei piombi; vedere se, per caso, alcuni elementi sbiaditi non siano stati ripassati e rinforzati dal restauro. 11

Notate, in questo caso specifico, l'abbondanza di connotati araldici che comporta la figurazione di questa vetrata: a parte il collare dell'Annunziata, indossato dal personaggio, i colori predominanti sono il bianco e il rosso, che sono i colori dello stemma dei Savoia. Quindi tutto è legato, e tutto è da leggere, da interpretare, secondo le intenzioni degli esecutori.

Spesso la vetrata, negli edifici dell'Europa centrale, ha avuto la stessa funzione che l'affresco o la pala d'altare hanno avuto nelle chiese italiane. Esistono vetrate (prevalentemente nelle chiese francesi) che sono vere e proprie enciclopedie di contenuti sacri e simbolici. Ma è molto difficile interpretarle soprattutto per ciò che riguarda il simbolismo del colore, che è sempre presente.

Voglio mostrare adesso un dipinto che comporta un simbolismo del tutto diverso. È una piccola tavoletta, di pochi centimetri quadrati, del Museo Poldi Pezzoli di Milano che spetta all'artista veneto-marchigiano Carlo Crivelli e rappresenta san Francesco d'Assisi davanti a Cristo. La cosa che voglio farvi notare sono degli oggetti che appaiono nel fondo e che, abitualmente, vengono chiamati *arma Christi*; gli strumenti, cioè, della Passione nel suo momento culminante: la lancia per trafiggere il costato, la canna con la spugna imbevuta d'aceto, il flagello. In certi dipinti questi elementi sono introdotti 12

11. Vetrata raffigurante Filiberto II *il Bello, duca di Savoia, con il suo santo protettore, san Filiberto. Abbazia di Bourg-en-Bresse.*

12. Carlo Crivelli, San Francesco e il Cristo. Milano, Museo Poldi Pezzoli.

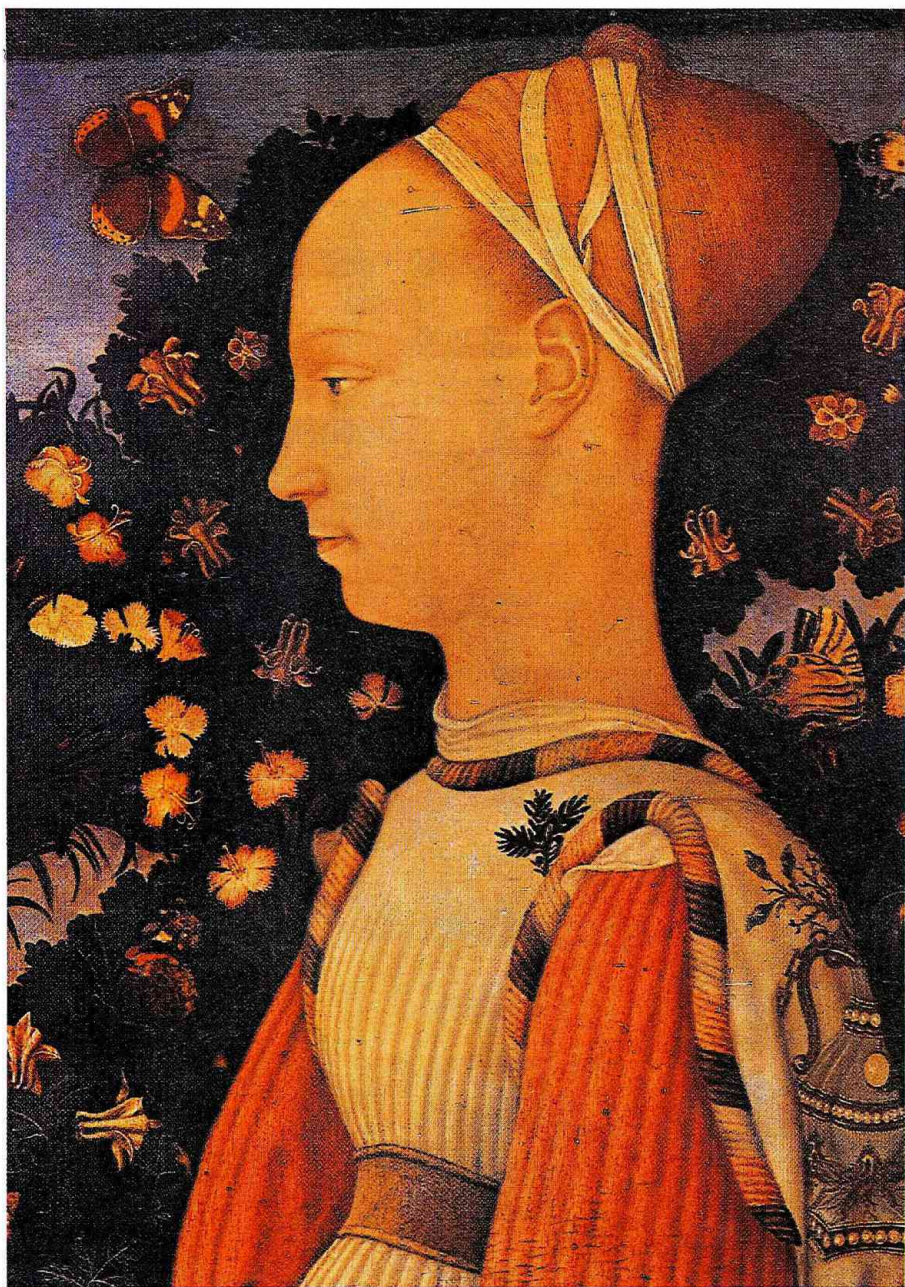
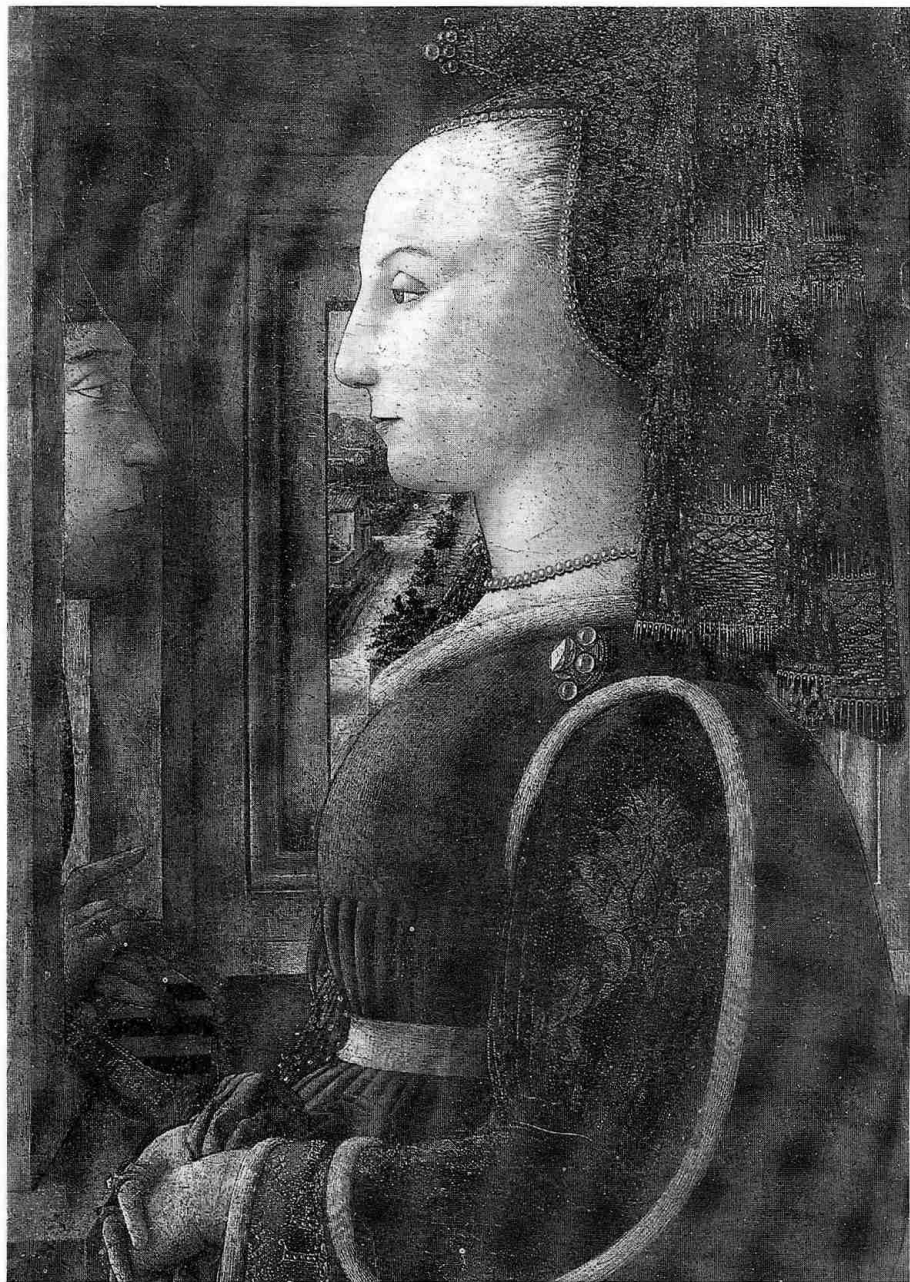
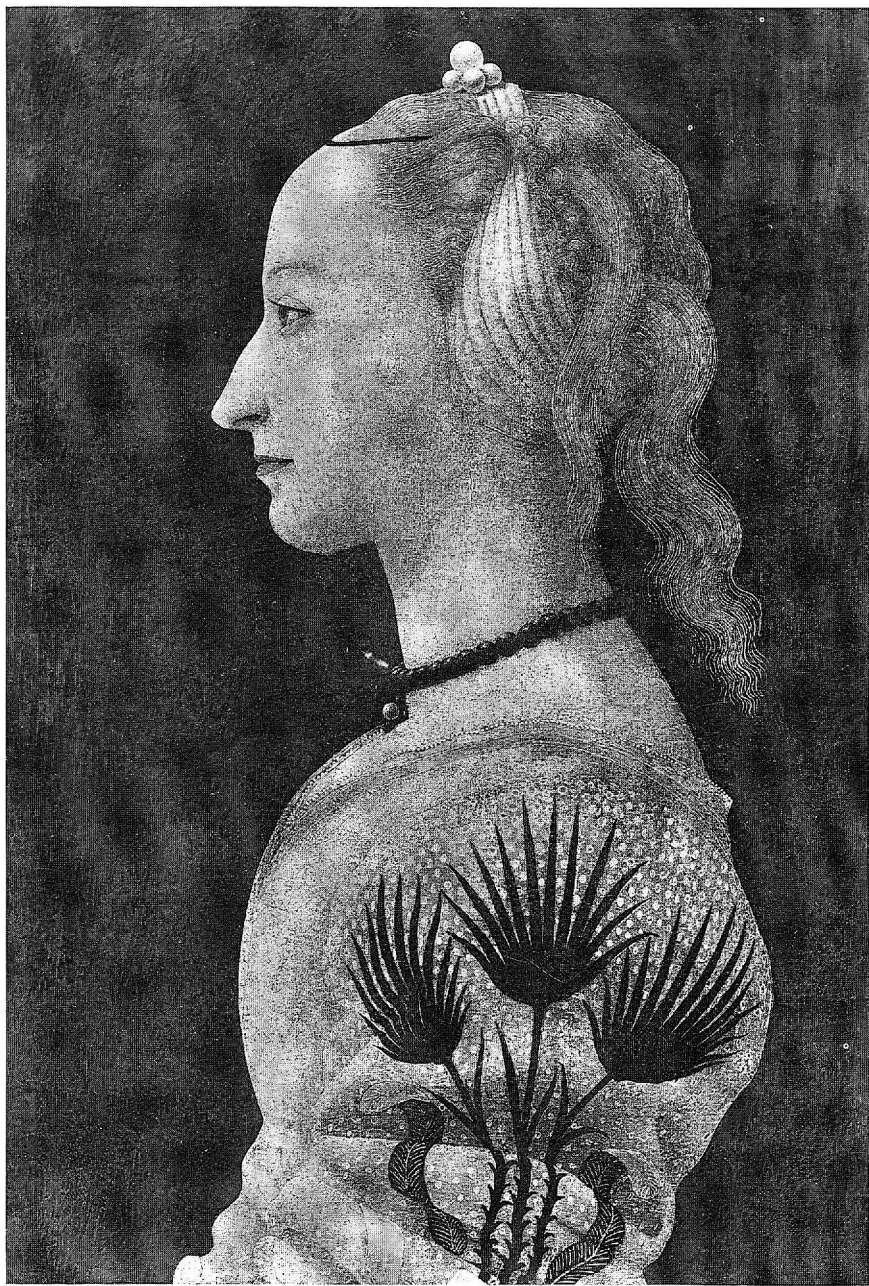
quasi fossero una rappresentazione stenografica della Passione. Qualche volta sono addirittura raffigurati un catino con sopra le mani di Pilato nell'atto di lavarsi, o il gallo che canta mentre san Pietro rinnega Cristo. Nel 1475 circa, quando il dipinto del Crivelli fu eseguito, l'uso delle *arma Christi* era diventato abbastanza raro, abbastanza desueto. È invece molto comune in opere della prima metà del Quattrocento, soprattutto nell'ambiente gotico. In molti quadri il sepolcro di Cristo è in primo piano, e il Redentore ne esce a mezzo busto, con le mani spalancate. È la cosiddetta *imago pietatis*, l'immagine della pietà, ed è circondata dalle *arma Christi*, cioè da questa rappresentazione sintetica della Passione. È molto difficile stabilire quando sia iniziato il sistema simbolico di cui stiamo parlando e quale sia il luogo della sua origine. Anche l'origine dell'*imago pietatis* (cioè la mezza figura di Cristo) non è ancora molto chiara: è stata diffusa nell'Europa orientale in area ortodossa, ma è comune anche nell'Europa occidentale. Non si sa però quando essa abbia avuto origine.

A mano a mano, dunque, che si risale all'indietro, i connotati profani vengono a mancare e i connotati sacri diventano quelli decisivi, quelli fondamentali.

13 Vediamo qui un altro dipinto, eseguito dal Pisanello per la corte di Ferrara, che appartiene al Museo del Louvre. Rappresenta sicuramente una principessa estense. In questo ritratto i connotati simbolici sono numerosi e si possono riconoscere nell'emblema ricamato sulla manica (uno degli emblemi di casa d'Este) e in due fiori del fondo: il garofano, un fiore, abbiamo visto, che allude al fidanzamento e al matrimonio; e l'aquilegia o colombina, che poteva rappresentare sia la Passione di Cristo sia la passione amorosa. In molti quadri milanesi di scuola leonardesca del primo Cinquecento il Gesù bambino tiene in mano l'aquilegia, il fiore appunto che indica la Passione: un tipico caso di prolessi retorica, l'anticipazione, cioè, di quello che poi accadrà.

Esaminiamo ora la manica sontuosa su cui è ricamato l'emblema. Non deve sorprendere che la manica fosse ricamata in modo così sfarzoso. Le maniche non erano considerate parte del vestito; erano degli oggetti a parte, e venivano applicate su vesti diverse, cambiate a seconda della veste. Abbiamo molti inventari dei beni di nobildonne e principesse in cui le maniche cosí dette a «gozo», o a «gomito», sono ricamate e vengono citate a parte come oggetti preziosi.

Maniche del genere si vedono in vari quadri antichi: per esempio, nel doppio
14 ritratto di Filippo Lippi nel Metropolitan Museum di New York, dove su una manica c'è addirittura il motto della famiglia. Un altro quadro che rappresenta una manica estremamente elaborata appartiene alla National Gallery di Londra. È stato attribuito a Paolo Uccello ed è stato erroneamente identificato con il ritratto della contessa Palma di Urbino. In realtà, è un quadro fiorentino di-
15 pinto certamente da Alessio Baldovinetti.

La storia del costume, ancora in gran parte da delucidare e da scrivere, è molto importante per lo studio dei dipinti. Attraverso le fogge degli abiti, soprattutto di quelli femminili, spesso si riesce a stabilire, sia pure approssimativamente, la data e anche, molto spesso, la località e la famiglia. E la località e la famiglia possono fornirci, in ordine all'identità dell'artista, una conferma collaterale e parallela degli indizi stilistici. Certo, non è che possiamo giungere

13. Pisanello, Ritratto d'una principessa di casa d'Este. Parigi, Museo del Louvre.

14. Filippo Lippi, doppio ritratto.
New York, Metropolitan Museum.

15. Alessio Baldovinetti, Ritratto femminile. Londra, National Gallery.

all'attribuzione a un determinato artista solo attraverso le fogge dei costumi. Ma la storia del costume è interessantissima per la sua continua varietà, per il suo continuo mutare spesso in sintonia con i mutamenti ideologici della società.

I mutamenti della moda sono relativamente ciclici. Abbiamo, per esempio, un continuo ricorrere del tema della gamba femminile che, da una certa epoca in poi, viene ora mostrata, ora ricoperta dalla veste che si allunga di nuovo. Ma questo accade soltanto dopo la Rivoluzione francese: prima, mostrare la gamba femminile, nuda soprattutto, o anche con la semplice calza, sarebbe stato inimmaginabile. Anche il costume maschile, peraltro, mette talora in evidenza connotati sessuali. Noto è, per esempio, l'uso della braghetta, cioè di quella specie di corno collocato all'inforcatura dei pantaloni, che assume spesso un aspetto sessuale sfrenato e quasi osceno, e contro il quale si scagliarono Ignazio di Loyola e Gaetano Thiene. Fu proprio la Controriforma, con la sua decisa repressione sessuale, a proibire questo accessorio dell'abbigliamento maschile.

Altro indice della moda è il dato cromatico. L'uso, per esempio, dell'abito nero per gli uomini, inteso come abito buono, come abito di società, non si registra prima della seconda metà del Cinquecento, ed è d'influsso spagnolo. Risale infatti all'epoca di Filippo II, il quale si dice vestisse sempre di nero. In seguito, il nero è divenuto uno dei connotati fissi dell'abito dell'alta società.

Ma prima della fine del Cinquecento la situazione era tutt'altra. Il nero contrassegnava proprio l'abito dei poveri, insomma di coloro che non avevano soldi per comprarsi dei vestiti colorati; vestiti che, oltretutto, erano più soggetti alle macchie, all'usura, allo scolorimento. I ricchi, al contrario, facevano a gara nell'esibire abiti variopinti, policromi, spesso addirittura con colori che variavano a seconda delle diverse parti del corpo. Un periodo, in particolare, fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, presenta nell'Italia centrale affreschi e quadri con giovani paggi o scudieri, i quali portano dei pantaloni attillati (una specie di calzamaglia) che hanno i colori della divisa araldica della famiglia da cui dipendevano, spesso diversi da gamba a gamba. Costumi spariti nell'epoca moderna, quando s'impone l'abito nero con il collettino di merletto bianco.

Esistono dei quadri, soprattutto ritratti, che nel loro insieme si presentano così semplici da dare l'impressione di poter essere capiti a prima vista. Ma anche nella lettura di opere apparentemente facili è consigliabile la massima cautela. Ecco un caso tipico: si tratta di un quadro che appartiene al Museo del Louvre e che spetta a un artista, a mio avviso, molto grande, quantunque vilipeso da certi storici dell'arte moderni, perché accusato di accademismo e di atteggiamenti divulgativi: Domenico Ghirlandaio.

16

Il quadro rappresenta, contro un fondo di paesaggio, un vecchio col naso deformato da non so quale malattia della pelle, un naso bitorzoluto, si direbbe, il quale abbraccia un bambino che dovrebbe essere suo nipote. Molti elementi stilistici tradiscono inequivocabilmente la mano di Domenico Ghirlandaio. Il quadro sarebbe in perfetto stato di conservazione se non fosse menomato da una curiosa avaria. Se si osserva bene, sulla fronte del vecchio c'è una fitta serie di graffi, tutti tracciati in senso verticale o in senso orizzontale. C'è anche qual-

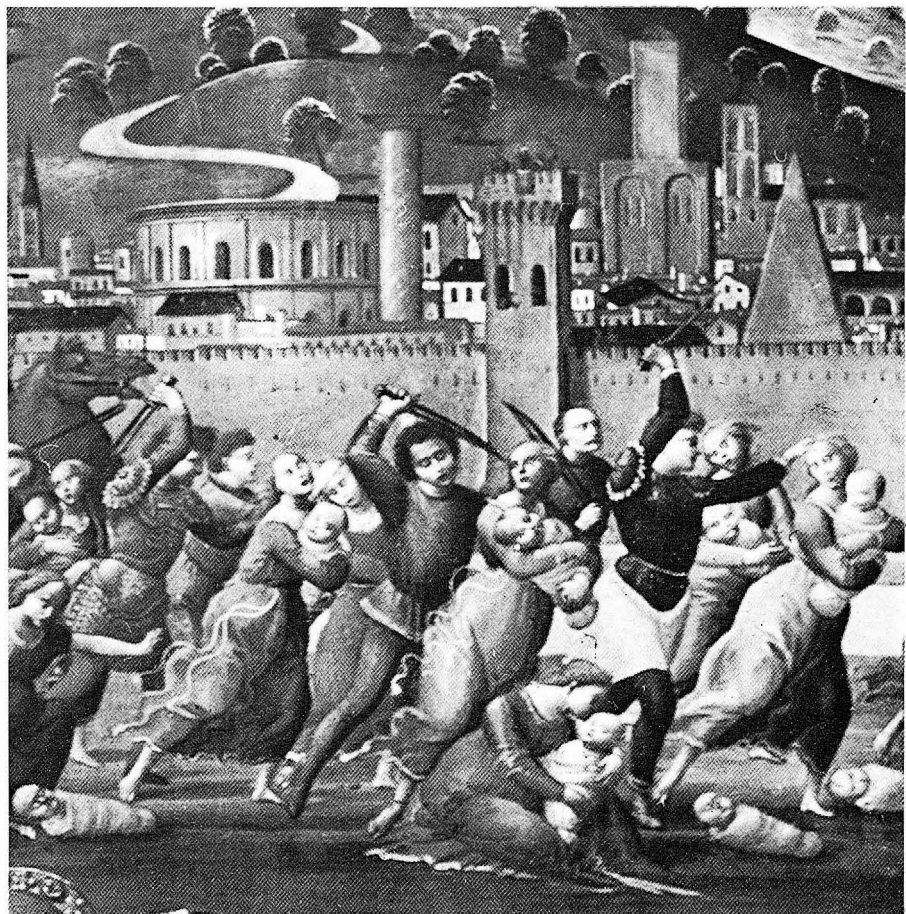
che graffio secondario e asimmetrico, ma i più marcati sono tutti nelle due direzioni fondamentali. Questo danno stranissimo è dovuto al fatto che il quadro deve essere stato imballato in una cassetta che aveva un chiodo sporgente e, durante il trasporto, probabilmente su un carro o a dorso di mulo, il chiodo ha graffiato la superficie del dipinto. Altrimenti il quadro non ha danni, né di usura, né di pulitura. Ma la cosa più singolare di questo dipinto è che, caso rarissimo, esiste il disegno preparatorio di mano di Domenico Ghirlandaio, relativo alla testa del vecchio. Senonché nel disegno, che appartiene al Museo Nazionale [17] di Stoccolma, il vecchio è rappresentato morto. Evidentemente il Ghirlandaio ebbe l'incarico dai suoi committenti di fare un ritratto di questo vecchio dopo che egli era defunto. Allora il pittore disegnò i lineamenti del defunto, e poi li reinterpretò come se fosse vivo. Sono convinto che committenti di questo quadro siano stati i Sassetti, banchieri fiorentini molto importanti, i quali fecero eseguire al Ghirlandaio anche altri ritratti e che, soprattutto, si servirono della sua opera per la loro cappella privata nella chiesa di Santa Trínita a Firenze, cappella che esiste ancora.

Ma osservate bene il quadro: noterete che esso mostra uno scarto di qualità. Mentre la figura del vecchio è molto sostenuta e non lascia dubbi sulla paternità del Ghirlandaio, la figura del bambino è banale, quasi anonima. Piuttosto che un ritratto, sembrerebbe trattarsi di una figura ricavata da un repertorio tipologico. Lo stesso si può dire del paesaggio. È molto verosimile che, come in altri dipinti del Ghirlandaio, sia intervenuta la bottega. Il Ghirlandaio, in effetti, disponeva di una bottega molto laboriosa, molto efficiente, e numerosissimi suoi quadri mostrano la sua mano nella composizione e nelle parti principali, mentre il resto è stato evidentemente affidato agli allievi. Caso tipico è quello della Strage degli innocenti che è sul fondo della *Natività* nel Museo dello Spedale [18] degli Innocenti a Firenze. Il fondo mostra la mano di un artista che certamente non è il Ghirlandaio. Questo artista venne riconosciuto da Bernhard Berenson che, raggruppate altre opere della stessa mano, lo battezzò «Alunno di Domenico». In un secondo tempo i documenti hanno confermato l'ipotesi del Berenson: l'Alunno di Domenico era in effetti uno degli allievi e collaboratori del Ghirlandaio e si chiamava Bartolomeo di Giovanni.

Nella bottega del Ghirlandaio lavoravano anche numerose persone di famiglia: David Ghirlandaio, Benedetto Ghirlandaio, e suo cognato Sebastiano Mainardi. Ma, oltre a loro, c'era un'enorme quantità di garzoni, di aiuti, di assistenti; c'è gente di prim'ordine che ha appreso il mestiere nella sua bottega. Basterebbe pensare a Michelangelo Buonarroti. I suoi esordi avvennero proprio all'ombra del Ghirlandaio. Così si dica di Francesco Granacci e di molti altri. E tracce di questa collaborazione si notano molto spesso nei quadri usciti da quella bottega che fu straordinariamente produttiva e della quale ci rimangono moltissime opere, nonostante le considerevoli perdite. Dell'opera del Ghirlandaio, infatti, non possediamo più del trenta-trentacinque per cento. Ciononostante, i quadri sono numerosissimi.

Il ritratto al Louvre, come ho detto, mostra nel fondo e nella figura del bambino la mano di un assistente. Tuttavia è un pezzo di pittura molto rispettabile.

16. Domenico Ghirlandaio, Vecchio con bambino. Parigi, Museo del Louvre.

17. Domenico Ghirlandaio, disegno preparatorio relativo alla testa del vecchio. Stoccolma, Museo Nazionale.

18. Bartolomeo di Giovanni, Strage degli innocenti. Firenze, Museo dello Spedale degli Innocenti.

Il fatto che intervenga l'assistente, non significa che l'opera sia da scartare. Abbiamo visto che in queste botteghe non mancano assistenti di prim'ordine. Ma questa grande produzione di ritratti elaborati in bottega m'induce a tornare su un ordine di considerazioni più generale. E voglio ricordare che, accanto a questi ritratti, di cui ci è avanzata soltanto una minima parte, il periodo gotico, soprattutto nell'ultimo scorcio, presenta un'enorme produzione degli oggetti più disparati, tutti dovuti ad artisti.

Ho già detto che un artista era allora considerato un artigiano, così che gli veniva commissionato qualsiasi lavoro egli fosse in grado di espletare. Quindi l'artista eseguiva bandiere, scudi da parata, disegnava armature, maschere, vestiti, e persino mobilio. Abbiamo dei documenti in cui si parla proprio di sedie e sgabelli dipinti da pittori che noi consideriamo grandissimi.

L'artista rimane artigiano fino a che, nel Cinquecento, comincia la sua ascesa verso quello che potremmo chiamare l'«Olimpo dell'artista», sulle orme di Michelangelo Buonarroti e di Tiziano Vecellio. Michelangelo è il pittore, scultore, architetto, che sale in tale stima presso i contemporanei, da potersi permettere di snobbare un committente come il sommo pontefice. E Tiziano Vecellio è il pittore al quale l'imperatore Carlo V s'inchinò per raccogliere un pennello. Episodio probabilmente leggendario, e tuttavia assai significativo del nuovo ruolo che nel Cinquecento l'artista assume nella società.

Prima, l'artista faceva di tutto; per esempio, le carte da gioco. Abbiamo dei mazzi di tarocchi lombardi del Quattrocento eseguiti da artisti di grido. Questa carta, per esempio, appartiene a un mazzo dipinto dal cremonese Bonifacio Bembo, che oggi appartiene all'Accademia Carrara di Bergamo. Gli artisti, in realtà, si prestavano a dipingere le cose più curiose e molto spesso nei documenti sono specificati minuziosamente i soggetti che dovevano ritrarre in tavole e affreschi. 19

C'è un documento lombardo in cui un committente ordina al pittore di fare il ritratto dei suoi cani, e aggiunge: «Si veda molto bene che i miei cani hanno collari d'oro». L'artista, insomma, eseguiva di tutto. È un mito moderno quello dell'artista al di sopra di certe funzioni, di certi bisogni volgari. L'artista disegnava anche i dolci; pratica che, per la verità, si è protratta fino al Seicento. Come ho già detto, fra le più straordinarie produzioni di Gian Lorenzo Bernini vanno annoverati alcuni dolci colossali che venivano prima esposti e poi mangiati nei grandi pranzi dell'aristocrazia pontificia. Erano sculture di panna montata, di gelatina, di biscotti. Abbiamo anche delle incisioni bolognesi, che mostrano questi dolci elaboratissimi e, data la facilità con cui si possono modellare certe sostanze come la gelatina o come la panna montata, è lecito immaginare fossero creazioni plastiche fra le più prestigiose del barocco.

Un altro campo nel quale gli artisti erano un tempo molto impiegati era quello dell'oreficeria, tanto sacra quanto profana. Di questa produzione rimangono, purtroppo, pochi esemplari, anche perché, soprattutto nel caso dell'oreficeria profana, non esisteva affatto quella deferenza nei confronti della produzione artistica che esiste oggi. Il committente faceva eseguire pezzi di oreficeria d'incredibile raffinatezza, che poi faceva fondere senza il minimo scrupolo, non appena aveva bisogno di soldi.

19. Bonifacio Bembo, Tarocco.
Bergamo, Accademia Carrara.

Caso tipico è quello del duca di Berry, un aristocratico francese del Quattrocento, il quale (come risulta dai documenti) aveva una straordinaria collezione di piatti d'oro e d'argento: si trattava di piatti da parata, che, cioè, non si adoperavano per servire le vivande, ma venivano mostrati su rastrelliere in occasione di grandi pranzi. Abbiamo addirittura una miniatura dei fratelli de Limbourg, che mostra il duca di Berry a tavola con una di queste rastrelliere accanto. Non appena il duca aveva bisogno di denaro, per faccende politiche o per mandare avanti la famiglia, faceva fondere questi piatti favolosi, senza batter ciglio. D'altronde, non bisogna dimenticare che questa produzione artistica non era diffusa come è diffusa oggi: era di altissima qualità, e destinata a una élite ristrettissima. Una delle ragioni per cui io preferisco vivere al giorno d'oggi che non nel Quattrocento, nonostante i grandi artisti di quell'epoca, è il fatto che oggi certi beni e, diciamo, certi strumenti per rendere la vita meno difficile e più decente che allora erano privilegio di pochissime persone, sono alla portata di tutti.

Oggi sia il milionario sia l'ultimo dei suoi fattorini possono avere a casa un frigorifero, possono mangiare con delle forchette, con dei piatti. Il ricco, d'accordo, avrà forchette d'argento e piatti di porcellana inglese o danese o Ginori, mentre il povero userà posate di metallo inossidabile, e avrà comprato le sue stoviglie ai grandi magazzini; però mangia anche lui con piatti e forchette. Nel Tre-Quattrocento, invece, fra il tenore di vita di coloro che detenevano la ricchezza e il potere e quello della massa c'era un abisso incolmabile.

Per esempio, gli stracci con cui si copriva la povera gente e gli abiti dei personaggi delle corti ducali erano assolutamente imparagonabili, come è imparagonabile una cabina del telefono con una cattedrale. Per i vestiti del duca di Borgogna, dei Visconti o degli Sforza centinaia di persone lavoravano mesi e mesi per salari minimi. Questi vestiti venivano indossati una o due volte, poi venivano bruciati per recuperare i fili d'oro e d'argento. Le sete, i velluti di cui erano intessuti ed erano costati fatiche enormi venivano trattati senza alcun riguardo, salvo, come vi ho detto, per le maniche dei vestiti femminili, che venivano scucite e poi applicate a nuovi modelli.

Lo stesso accadeva per gli arazzi. Soprattutto i più sontuosi, tessuti con fili d'argento e anche d'oro, venivano poi bruciati per recuperare il metallo e riutilizzarlo. Per questo dell'enorme produzione di arazzi abbiamo una grande quantità di documenti, ma un numero molto limitato di oggetti.

Non si ha idea dei costi di questi cicli di arazzi che, secondo la documentazione di cui disponiamo, decoravano i grandi ambienti dei palazzi e dei castelli della nobiltà. Costi immensi, quasi inconcepibili per la nostra economia. Eppure questi arazzi che, a parte le spese ingenti per i materiali, erano costati applicazione e fatica all'artista che li aveva preparati negli schizzi e poi nei cartoni, e anni di lavoro penosissimo ai tessitori, venivano poi distrutti senza il minimo scrupolo, e, se non erano tessuti di fili metallici preziosi, venivano tagliati per fare coperte o gualdrappe per i cavalli, oppure venivano bruciati. Così, ripeto, degli arazzi più antichi, cioè dei più importanti, sono rimasti pochissimi esemplari. Il consumismo, che oggi è un fenomeno di massa e riguarda beni di scar-

20. *I fratelli de Limbourg, Miniatura da* Les très riches heures du duc de Berry. *Chantilly, Musée Condé.*

so valore, nel Tre-Quattrocento era prerogativa dei ricchi e si esercitava su oggetti costosissimi, e spesso di enorme valore artistico.

E qui vorrei passare a un altro tema: e cioè che la pittura del Nordeuropa, soprattutto la pittura fiamminga, non può essere letta nello stesso modo in cui si legge la pittura italiana. Mentre la lettura di un quadro italiano deve passare dall'insieme al particolare, per un quadro nordico bisogna adottare il procedimento opposto: cominciare a leggere il particolare per passare poi all'insieme. Questo vale soprattutto per i dipinti della prima epoca fiamminga.

La pittura fiamminga ha caratteri molto singolari. Possiamo dire che nasca, come Minerva dal cervello di Giove, tutta armata. Nasce cioè con due geni straordinari: Jan e Hubert van Eyck, i quali, come sappiamo da fonti antiche, cominciarono la loro attività come miniaturisti. Subito dopo di loro, abbiamo un leggero calo di qualità e intensità, dapprima impercettibile, poi sempre più accentuato. La pittura fiamminga della seconda metà del Quattrocento, pur annoverando colossi come Hugo van der Goes, non raggiungerà più il livello sommo dei fratelli van Eyck (distinguere uno dall'altro è, infatti, difficilissimo, pressoché impossibile).

Nella prima metà del secolo XVI, intorno al 1510, l'arte fiamminga scopre l'Italia, e si lascia acculturare dall'arte italiana: è l'epoca dei cosí detti «romanisti». Molti studiosi, soprattutto nelle Fiandre, considerano oggi i «romanisti» come un abominio, insomma come dei pittori di quart'ordine, che avrebbero tradito la matrice culturale fiamminga. Opinione molto discutibile, dato che anche tra i «romanisti» esistono molti personaggi più che rispettabili, e qualche grande pittore.

Esaminiamo ora un capolavoro sommo della prima fase della pittura fiamminga: il Ritratto dei coniugi Arnolfini di Jan van Eyck, della National Gallery di Londra. Capolavoro nel quale, fra l'altro, è già realizzato quel gioco di rimandi e di prospettiva ottica che sarà poi portato a compimento nel modo più perfetto solo nel Seicento da Diego Velázquez, con *Las Meninas*. Vedete infatti che sulla parete di fondo della stanza nella quale si trovano i due coniugi c'è uno specchio rotondo convesso, circondato da piccoli cerchi ognuno dei quali contiene una scena della Passione di Cristo (il modo con cui sono dipinte queste scene tradisce l'abitudine al lavoro di miniatura), e sormontato da una scritta: «Johannes de Eyck hic fuit», cioè: «Jan van Eyck è stato qui». Ora, al centro dello specchio convesso è rappresentato il pittore che, davanti al cavalletto, sta dipingendo i due coniugi visti di schiena. Abbiamo, insomma, un rimando fra l'osservatore, il soggetto del quadro e il momento in cui il quadro viene dipinto, né più né meno che nelle *Meninas* di Diego Velázquez. Solo partendo da questo particolare dello specchio potremo procedere, brano a brano, alla lettura dell'intero quadro.

21

La prima cosa che rimane impressa del dipinto è l'importanza enorme che assume la luce, la quale entra nella scena attraverso la finestra di sinistra. Non è che le forme vengano propriamente definite dalla luce. In effetti, si può affermare che la luce è stata per i fiamminghi del Quattrocento ciò che nella stessa epoca era la prospettiva tridimensionale per gli italiani. Mentre la pittura italia-

21. Jan van Eyck, Ritratto dei coniugi Arnolfini. Londra, National Gallery.

na si fonda sulla prospettiva e sulla terza dimensione, la pittura fiamminga si basa sulla luce. L'area in cui avvenne l'innesto fra le due scuole è Milano.

La scuola milanese, infatti, ha avuto un'importanza decisiva come *trait d'union* fra il Nord e il Sud, grazie ad artisti come Donato dei Bardi e Vincenzo Foppa. Questo innesto fra luce nordica e prospettiva italiana, sviluppato poi dalla scuola bresciana del Savoldo, propizierà la comparsa del fondatore della pittura moderna: Michelangelo da Caravaggio. La stessa pittura spagnola dei Velázquez e degli Zurbarán non si può capire senza il Caravaggio e senza i suoi precursori della Scuola lombarda.

Torniamo al quadro di van Eyck: la sua lettura (non mi stancherò d'insistere) va condotta secondo un metodo, per così dire, induttivo, che muovendo dall'analisi di ogni minimo dettaglio consente di risalire all'idea generale. L'inverso esatto del procedimento deduttivo che dobbiamo adottare per leggere un dipinto italiano della stessa epoca. Analizzati nei particolari, i quadri di van Eyck sono delle vere miniere. Con un'abilità incredibile, egli riesce a comunicare i vari tipi di epidermide degli oggetti, il vario modo in cui gli oggetti assorbono la luce o la lasciano passare. Nella rappresentazione dei vetri illuminati van Eyck è assolutamente prodigioso.

Esaminiamo ora un curioso particolare: il vestito della signora Arnolfini. Per molto tempo si è creduto che la donna fosse, come si dice, in stato interessante, che aspettasse un bambino. In realtà, è molto probabile che si tratti proprio d'una foggia d'abito con la vita molto alta, al di sotto del petto, e questo grande rigonfiamento sul ventre. Negli stessi anni, infatti, noi troviamo in quadri italiani, soprattutto fiorentini, questo stesso tipo di moda. Moda che comportava non soltanto la foggia della veste, ma anche un certo modo di muoversi, di camminare, e che curiosamente ha avuto più d'un ricorso storico. Per esempio, in Francia, subito dopo il Termidoro. Abbiamo molti quadri e soprattutto molti figurini dell'epoca 1794-1798, in cui le donne, le cosí dette «merveilleuses», portano abiti di questo tipo, e assumono pose e andature intese ad accentuare l'impressione della gravidanza. Le implicazioni psicologiche di una moda del genere sono ancora tutte da decifrare.

Nel quadro di van Eyck ci sono anche dei valori cromatici che aspettano una delucidazione. Per esempio, non è certo un caso che la donna sia vestita di verde. Questo colore ha sicuramente un significato simbolico, anche se, allo stato attuale delle conoscenze, non siamo in grado di individuarlo.

Passiamo a un altro quadro di Jan van Eyck, anche questo nella National Gallery di Londra: il ritratto con la scritta «LEAL SOUVENIR». Deve trattarsi di un ritratto dipinto per essere regalato dal personaggio rappresentato a un suo amico. Osservate l'importanza che ha la luce anche in un quadro di questo genere e, soprattutto, la potenza di verità eccezionale della figura. Senonché gli italiani consideravano questa potenza un'espressione di superficialità. 22

La verità è che gli italiani questi quadri non li capivano. Li ammiravano come saggi di abilità, ma non in sé, come opere d'arte. Un personaggio che detestava poi questo genere di pittura era Michelangelo Buonarroti. C'è da dire che Michelangelo probabilmente non ha mai visto un quadro di quel genio sommo

22. Jan van Eyck, Ritratto con la scritta «Leal Souvenir». Londra, National Gallery.

che fu Jan van Eyck, dato che ai suoi tempi non ne esistevano né a Firenze né a Roma. Comunque, egli imputava ai quadri fiamminghi una stucchevole episodicità che, a suo giudizio, soprattutto con soggetti sacri, riusciva a strappare le lacrime alle persone semplici, alle pie donnette, ma mancava di intima sostanza. Michelangelo era un esponente estremo della mentalità italiana, per cui la figura deve essere soprattutto espressione d'una struttura interna.

Se voi esaminate un qualsiasi dipinto italiano del Quattro-Cinquecento (e non dico un'opera di Michelangelo, il quale porta il fenomeno al sommo grado già negli affreschi della Sistina), voi sentite che sotto la superficie c'è sempre un'ossatura, c'è una struttura. Struttura muscolare, struttura ossea, che l'artista ha studiato e padroneggia, anche se spesso è accennata e descritta soltanto la linea di percorso esterna, la cosí detta «linea energetica». Nei quadri del Pollaiolo, per esempio, voi sentite la struttura interna soltanto attraverso il percorso della linea esterna.

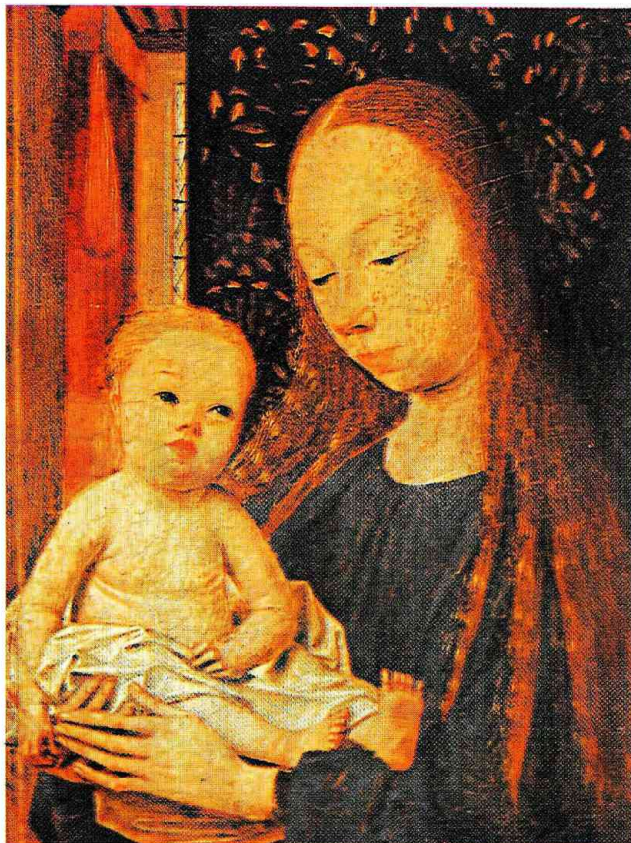
I fiamminghi, invece, non hanno questa struttura interna. La loro pittura vive di luce. Luce, che peraltro, come testimonia anche questo ritratto del «LEAL SOUVENIR», non determina la forma, ma l'anima.

Passiamo a un altro quadro, un ritratto d'un pittore fiammingo della generazione immediatamente successiva, che viene considerato il migliore allievo del van Eyck, Petrus Christus. Il quadro è in ottimo stato di conservazione alla National Gallery di Londra, ma non è completo. È certamente la metà di un dittico. L'altra metà, che ancora non è stata rintracciata e probabilmente è andata perduta, doveva rappresentare o il santo protettore di questo personaggio, o il gruppo a mezze figure della Vergine con il Bambino. Voi osservate intanto il leggero, quasi impercettibile calo di intensità figurativa rispetto alla pittura di van Eyck. È un calo quasi inavvertibile, ma innegabile. Fra l'altro, Petrus Christus è anche il pittore fiammingo più vicino ad Antonello da Messina. Anzi, è stato ipotizzato che essi si siano incontrati proprio a Milano. Esiste un documento contabile nell'archivio del duca di Milano in cui figurano i nomi di un Antonello, o Antonio Messinese e di un Pietro di Bourges (allora si diceva «Bourges», invece di Bruges, come si diceva «Burxelles» invece di Bruxelles).

23

È stato fatto rilevare che questi due nomi non appaiono nel capitolo relativo ai pittori, ma in un capitolo relativo agli arcieri. Senonché, nella enorme confusione di una gestione economica precapitalista, come quella di un duca di Milano, il fatto che due pittori siano pagati nel capitolo relativo agli arcieri non dovrebbe affatto sorprenderci. I criteri su cui si fondava questo tipo di economia oggi parrebbero assurdi. Il duca di Milano, infatti, non spendeva in base alle proprie entrate, ma fissava le entrate in base alle proprie spese. Non è che faceva una festa commisurandola al suo reddito: commisurava la pressione fiscale a quanto gli era costata la festa. Una mentalità così aliena dai nostri principi economici determina una tale confusione contabile, che non ci stupiremmo affatto di vedere Antonello da Messina e Petrus Christus iscritti a bilancio fra gli arcieri.

Tornando al quadro di Petrus Christus, la sua qualità, ripeto, è alta, eccezionalmente alta, però sentite che già manca qualche cosa rispetto ai modelli irripetibili di Jan van Eyck.

23. Petrus Christus, Ritratto virile.
Londra, National Gallery.

24. Geertgen tot Sint Jans, Madonna. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

25. Jan Gossaert (detto Mabuse), doppio ritratto. Londra, National Gallery.

Io non posso ora tracciare tutto il percorso della pittura fiamminga del Quattrocento. In un'altra conversazione, abbiamo visto il Maestro di Flémalle e bisognerebbe passare in rassegna gli altri sommi del Rinascimento delle Fiandre: Ruggero van der Weyden, Hugo van der Goes, Hans Memlinc (per non citare che i principali), accanto ai quali figurano anche i grandissimi pittori della pittura olandese: sommo dei sommi, un pittore rarissimo, del quale esiste in Italia
24 un solo minuscolo quadro alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano, Geertgen tot Sint Jans, cioè Gherardo di San Giovanni. Pittore che deve essere morto molto giovane, e che sono convinto sia stato in Italia, e abbia conosciuto a Firenze il Beato Angelico ed altri artisti.

25 Soffermiamoci invece su un ritratto che appartiene al periodo in cui la pittura fiamminga incomincia a essere influenzata dalla pittura italiana: è opera di Jean Gossaert, detto Mabuse. Notate innanzi tutto la verità assoluta, meticolosa, epidermica di questi ritratti, e osservate come ancora la luce eserciti la sua funzione animatrice, in termini però assai meno chiari e netti di quelli che abbiamo riscontrato nella pittura di Jan van Eyck. E c'è un'altra considerazione da fare, molto interessante: chi ha dipinto questo quadro non è minimamente influenzato dall'arte classica; può anche aver visto delle statue antiche, ma non gli hanno fatto impressione. L'arte italiana, al contrario, in tutte le sue manifestazioni mostra sempre il precedente classico, soprattutto i modelli della scultura greca fruiti attraverso le copie romane. Mentre i pittori fiamminghi, anche quando vengono in Italia e si lasciano influenzare dalle sculture antiche, restano refrattari alla cultura classica. Intorno al 1530-1540, per esempio, numerosi artisti fiamminghi sono rimasti impressionati dal Laocoonte; ma le interpretazioni che ne hanno fornito sono sempre in senso anticlassicista.

Consideriamo ora un altro elemento: la brutalità con cui è resa la fisionomia del soggetto. Vedendo il ritratto di quest'uomo, vi rendete subito conto che si tratta di uno che deve aver avuto dei problemi seri con la dentatura e con le gengive. Probabile che sia afflitto dalla piorrea. Nulla del genere registra la pittura italiana. Il ritratto italiano tende sempre a cancellare dalla fisionomia ciò che è sgradevole. L'Italia è un paese che vive di retorica, anche nella sua arte. Io penso che bisognerebbe impartire ai bambini dei corsi di antiretorica, per abituarli ad affrontare la realtà oggettiva.

C'è anche da dire che la verità fisiognomica ostentata dalla ritrattistica fiamminga in modo quasi brutale, a un occhio italiano può sembrare indice di volgarità. In altri termini, il pittore fiammingo non esita ad attribuire al soggetto del ritratto connotati che in Italia hanno comunque un significato di degradazione sociale. Esistono anche nella pittura italiana persone con problemi di dentatura, o con facce brutte e triviali; ma si tratta sempre di membri di classi sociali inferiori. Dall'antica pittura fiamminga gli italiani hanno attinto proprio per arricchire il loro repertorio rigorosamente gerarchizzato di tipi. Ma queste due grandi componenti della pittura europea, la nordica e l'italiana, han poi trovato innumerevoli combinazioni locali, di vario valore e di vario significato.

Uno dei casi più singolari è quello di Konrad Witz, un pittore della Svizzera

26. Konrad Witz, La pesca miracolosa. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.

26 tedesca, il quale però ha lavorato anche a Ginevra. Vi mostro qui un frammento d'una pala d'altare, oggi conservata nel Museo di Ginevra, che rappresenta *La pesca miracolosa*. Vedete come qui la scena evangelica si svolga in un paesaggio vero. Questa è una veduta reale del lago di Ginevra con in fondo il Monte Bianco e a destra la città, come doveva mostrarsi fra il 1430 e il 1450. Nel quadro si notano una serie di elementi italianeggianti, generalmente sottovalutati o fraintesi. Ed esistono infinite combinazioni di questo genere fra le due grandi scuole, soprattutto in area francese, tedesca e iberica, con esiti talora assai singolari. Il fatto è che sia la pittura italiana sia la pittura fiamminga ebbero immediatamente un'enorme diffusione.

Abbiamo già detto che i quadri italiani erano venduti nelle fiere del Nordeuropa. Ci sono poi quadri italiani eseguiti per chiese spagnole, come quelli di Barnaba da Modena. Numerosi pittori, spesso fiorentini, si sono recati in Spagna: Antonio Veneziano, per esempio, è stato a Toledo. E, per quanto riguarda i fiamminghi, andrà considerato il fatto che Jan van Eyck, come molti altri artisti del Quattrocento, fungeva anche da ambasciatore per i potentati del luogo. Pare si sia recato perfino a Lisbona. Quindi, pittura fiamminga e pittura italiana non sono rimaste nel luogo di produzione, ma hanno avuto una diffusione fulminea per tutta Europa (non però nell'Europa dell'Est, dove l'arte occidentale è stata conosciuta solo più tardi, grazie alle incisioni).

Alcune di queste combinazioni, di questi innesti, specie in area tedesca e in area spagnola, anticipano in modo addirittura sbalorditivo certe tematiche e certi problemi formali che ricompariranno nella pittura europea a distanza di secoli.

Ma dopo avere esaminato questa produzione fiamminga e questo prodotto «paranordico» di Konrad Witz, vediamo un quadro del Quattrocento italiano:
27 un quadro di piccole dimensioni, che un tempo apparteneva alla collezione Cook di Richmond nel Surrey, e che oggi è passato alla National Gallery di Londra. Si tratta di una Madonna con il Bambino, sotto un baldacchino tenuto dagli angeli.

Il dipinto è stato attribuito al Beato Angelico. Non è dell'Angelico. È di un pittore vicino a lui. Io, di questa stessa mano, conosco solo un manoscritto miniato che si trova oggi nella British Library, annessa al British Museum di Londra. Vedete come l'insieme del quadro si lasci possedere a colpo d'occhio. Tutto è basato sulla prospettiva. Notate come è descritta scientificamente la terza dimensione, per ciò che riguarda il baldacchino, mentre il pittore ha delle difficoltà a inserire in questa prospettiva le figure, soprattutto quelle degli angeli.

Nel caso di un'opera di piccole dimensioni come questa, la qualità tecnica, che va sempre indagata prima di esprimere un giudizio storico-artistico, è dimostrata dal fatto che il dipinto regga l'enorme ingrandimento della diapositiva a colori. Notate, per esempio, come l'azzurro del manto della Vergine si sia conservato in modo quasi perfetto, perché eseguito con lapislazzulo persiano o indiano. Osservate anche l'estrema cura con cui sono state eseguite le incisioni su oro in tutte le parti ornate.

28 Vediamo ora una delle tre tavole della *Battaglia di San Romano* di Paolo

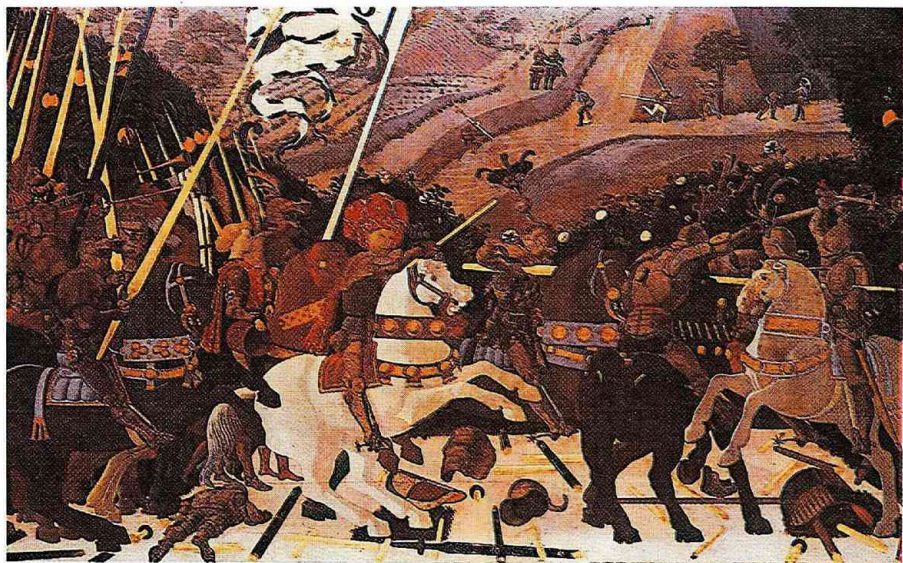
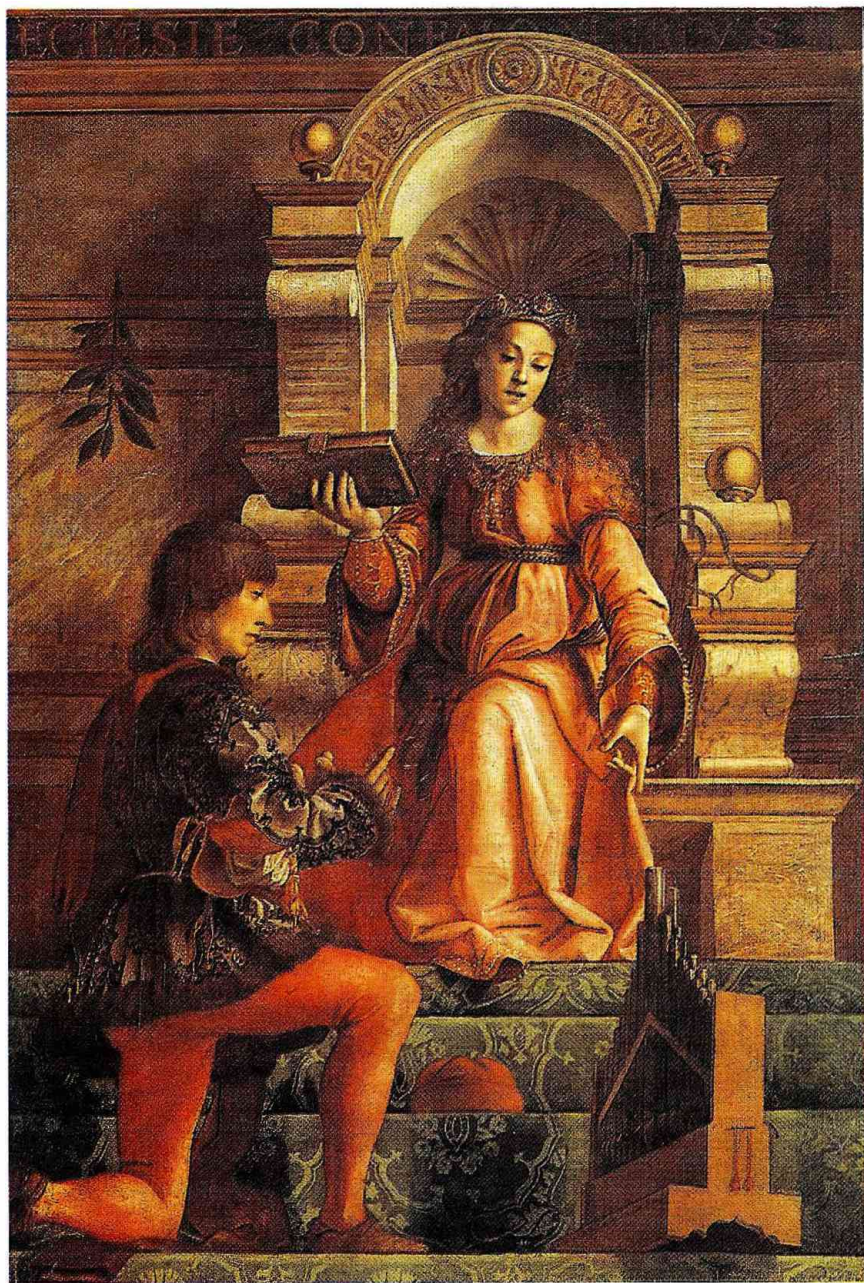
27. Anonimo fiorentino, circa 1450, Madonna con il Bambino. Londra, National Gallery.

Uccello, divise oggi tra la National Gallery di Londra, gli Uffizi e il Museo del Louvre. La fuga delle lance, i guerrieri caduti in primo piano, i vari personaggi e i cavalli sono disposti in modo da dare l'impressione della profondità. Impressione che però non è risolta da Paolo Uccello, il quale, tutto sommato, non è un pittore rinascimentale, come comunemente si crede, ma pseudo-rinascimentale. Il suo spirito intimo, la sua conformazione mentale sono quelli di un pittore tardo-gotico. Infatti, ciò che avviene in primo piano non ha una precisa definizione spaziale, mentre il fondo dà sempre la sensazione di essere un fondale dipinto. Non bastano quindi gli accenni tridimensionali in primo piano, questi approcci un po' futili con la terza dimensione, a fare di lui un pittore del Rinascimento. Tutt'altro notiamo in una tavola che fa parte della collezione Morelli dell'Accademia Carrara di Bergamo, e che spetta a Sandro Botticelli.

29 Si tratta di un dipinto che in origine doveva essere inserito non tanto in un armadio, come si crede, ma in una spalliera. Esiste un quadro compagno, a Boston, con la morte di Lucrezia: questo di Bergamo rappresenta la morte di Virginia. Quindi è un pendant, anche come soggetto. Doveva trattarsi d'una serie di tavole dedicate alle eroine romane, inserite nella decorazione parietale mediante cornici che formavano una specie di spalliera, quello che oggi si chiamerebbe un lambrì. Vedete come tutto qui dipenda dalla terza dimensione, e come la terza dimensione consenta di cogliere immediatamente il significato complessivo del quadro.

E torniamo sul grande tema, ancora tutt'altro che esaurientemente studiato, degli innesti fra la scuola fiamminga e la scuola italiana. Come, ad esempio, il pittore bresciano Vincenzo Foppa abbia conosciuto il problema della luce fiamminga, non è affatto chiaro. C'era già stato, è vero, un grande pittore che aveva accordato Nord e Sud, Donato dei Bardi; ma resta ancora indefinita la fisionomia di quello Zanetto Bugatto, che il duca di Milano aveva espressamente mandato nelle Fiandre a perfezionarsi alla scuola di Rogier van der Weyden.

30 Ma vediamo adesso un dipinto di una serie che, in origine, doveva comprendere sette tele dedicate alle sette arti liberali (le tre del trivio e le quattro del quadrivio), delle quali però ne sono state riesumate soltanto quattro. Due si trovano tuttora alla National Gallery di Londra; due si trovavano nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, e sono andate distrutte nell'incendio che, qualche giorno dopo la capitolazione della città, ha distrutto i grandi quadri del museo, depositati nella Flak-Turm, cioè nella torre per la difesa antiaerea.

I sette quadri (i quattro noti, e i tre che non esistono più, o non sono stati ancora ritrovati) erano l'ornamento parietale di una stanza del duca Federico da Montefeltro. Ma non del famoso studiolo di Urbino, che conteneva la serie dei Filosofi, oggi divisa fra la stessa Urbino e il Louvre; piuttosto, io credo dello studiolo del Palazzo ducale di Gubbio, la cui parte inferiore è emigrata nel '37, e si trova oggi al Metropolitan Museum di New York. Nei sette quadri, ciascuna Arte sedeva su un trono e aveva davanti inginocchiato uno dei sei personaggi della corte ducale (col duca stesso, fanno sette) cui porgeva un dono, o delle istruzioni, o un testo fondamentale. In alto, correva una scritta, di cui vedete qui un frammento, che esaltava i vari titoli del duca.

28. Paolo Uccello, Battaglia di San Romano. Londra, National Gallery.
29. Sandro Botticelli, Morte di Virginia. Bergamo, Accademia Carrara, Collezione Morelli.

30. Pedro Berruguete, La Musica.
Londra, National Gallery.

31. Paul Cézanne, Bagnanti. Londra, National Gallery.

Come ho già ricordato, il ducato di Urbino non era del tutto indipendente, ma era sotto il patronato della Chiesa di Roma. Quando il Ducato si estinse per mancanza di eredi nel 1631, esso venne riassorbito, o «devoluto» (come si diceva allora) allo Stato pontificio, di cui ha continuato a far parte fino al 1860.

Vi prego di notare come erano calcolati questi quadri in ordine alla loro dislocazione. Dunque, nella parte inferiore della parete c'erano degli armadi intarsiati. I quadri, invece, occupavano la parte superiore. Ora, la prospettiva di questi quadri è calcolata esattamente secondo l'altezza a cui le singole tele dovevano essere disposte, cioè a circa due metri e mezzo da terra. Questo spiega la singolare prospettiva dal basso in alto. La stessa luce dei quadri è dosata in modo da corrispondere alla luce reale proveniente dalla finestra, che era di forma irregolare. Tutto era dunque calcolato.

L'autore di questi quadri è un pittore spagnolo, Pedro Berruguete, il quale costituisce un esempio tipico e, insieme, un caso limite di educazione volumetrica italiana modificata dalla conoscenza della luce fiamminga. La serie doveva testimoniare la grandezza illuminata di Federico da Montefeltro, il quale riuscì a creare intorno a sé un ambiente di altissimo livello culturale, in cui nasceranno non solo Baldassare Castiglione, l'autore del *Cortegiano*, ma due dei geni assoluti dell'arte italiana: Raffaello Sanzio e l'architetto Donato Bramante. Al Bramante, che andò prima a Milano alla corte di Ludovico il Moro, poi si recò a Roma, dove fu al servizio di papa Giulio II, dobbiamo peraltro la distruzione della vecchia Basilica di San Pietro.

Il duca Federico non fu però quel personaggio buono e mite che ci si vorrebbe far credere. Era una persona crudele, spietata anche, e non aveva il minimo scrupolo quando si trattava di raccogliere soldi per i suoi ambiziosi progetti culturali. Ambiziosi e, bisogna aggiungere, perfettamente realizzati.

31 Se, dopo aver visto queste opere, passiamo a un dipinto di Paul Cézanne, ci accorgiamo che è indispensabile, per una corretta interpretazione delle sue opere, cambiare totalmente parametri di lettura. Non è possibile affrontare Cézanne con lo stesso metodo con il quale ci si avvicina a un'opera fiamminga del Quattrocento, o a un'opera del Rinascimento italiano.

In Cézanne si verifica l'abbandono definitivo di quella lunga tradizione pittorica che s'era avviata nei primi venti anni del Quattrocento a Firenze con la scoperta della terza dimensione e con l'applicazione scientifica del metodo della prospettiva, e che poi si era protratta fino al Naturalismo e al Verismo del tardo Ottocento. C'è in lui una specie di distacco netto, un rifiuto anche polemico nei confronti della tradizione figurativa europea.

Ciò non significa che questa tradizione sia morta con Cézanne; anzi, constatiamo che è continuata fino ai nostri giorni e non accenna affatto a lasciare il campo. Ma, come ho già detto, i capitoli della storiografia artistica sono pure ipotesi, semplici strumenti di lavoro, e non corrispondono alla realtà dei fatti pittorici, che non è mai schematica e univoca come quella descritta nei libri.

A ogni modo, per tornare all'argomento, sarebbe iniquo giudicare Cézanne con gli stessi parametri visivi che è lecito e opportuno applicare a un Vincenzo Foppa. Lo stesso si dica per altri artisti posteriori a Cézanne, Picasso per esempio.

Picasso, che è abitualmente considerato un anticlassico, è in realtà una sorta di compendio di tutto ciò che è stato prodotto nell'area mediterranea attraverso i millenni. Salvo che, invece di guardare soltanto alla pittura o alla scultura greco-romana o a quella del classicismo rinascimentale, ha guardato anche, caso unico, al Medioevo romanico, soprattutto a quello spagnolo, e perfino all'arte delle caverne preistoriche. In realtà, Picasso è una sorta di forza della natura in continuo movimento, e presenta una miniera inesauribile di spunti e di suggerimenti. Alcuni di questi spunti forse un giorno saranno rielaborati da altri artisti, da altre epoche, riciclati per ulteriori sviluppi stilistici.

Non è che Picasso sia sempre alla stessa altezza. C'è una grande parte della sua produzione, soprattutto quella posteriore al 1945, che a me personalmente sembra molto scaduta di tono. Ma anche in altre fasi Picasso attraversa momenti di puro accademismo, se non di puro divertimento. Dalla sua inesauribile fucina di immagini affiorano comunque segnali preziosi, segnali che, a loro volta, ci aiutano a leggere in modo nuovo opere del passato, che a noi sarebbero sfuggite.

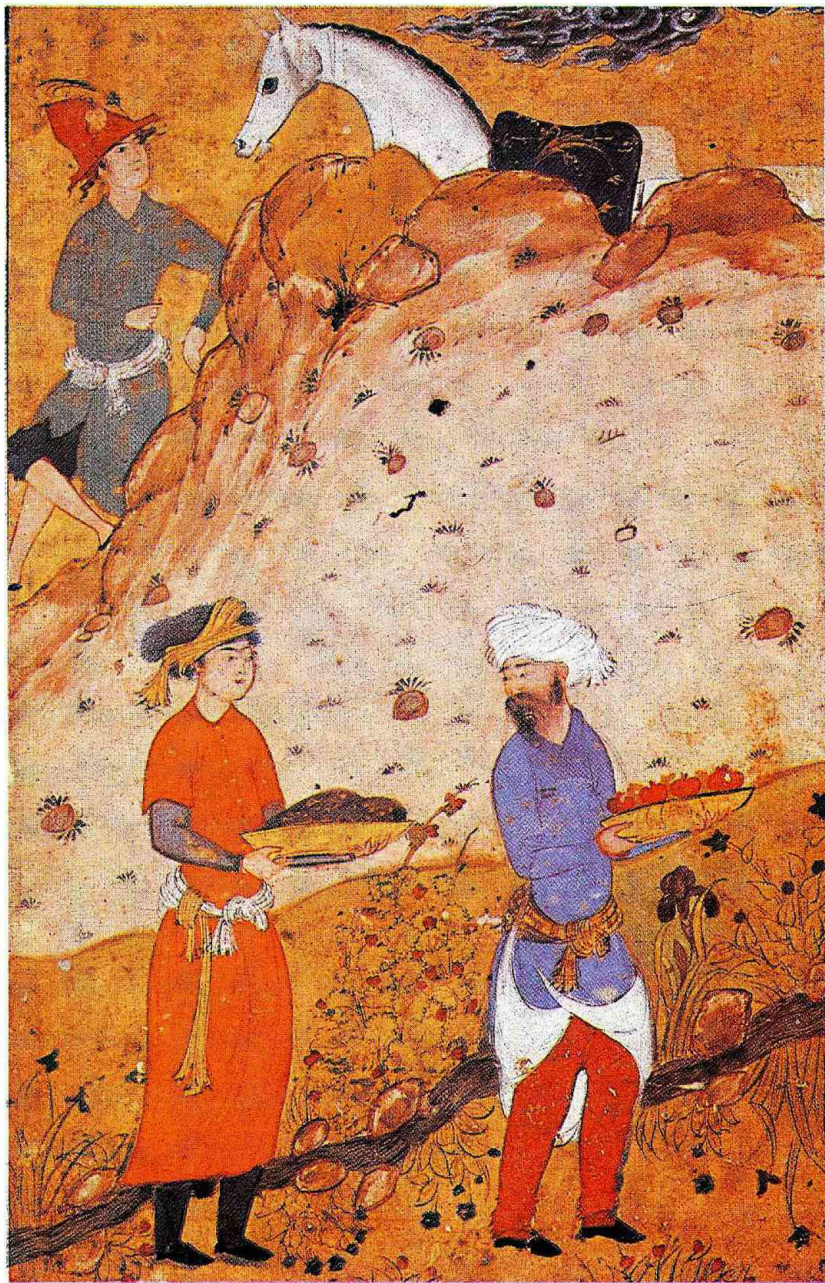
Picasso eccede spesso in accademismo, come altre volte può eccedere in antiaccademismo, però c'è sempre in lui la carica vitale del pittore nato, del vero genio della pittura. Più d'una volta ho sentito storici dell'arte liquidare Picasso come un semplice caricaturista. Di fronte ai ritratti che lui ha eseguito negli anni '30, e che per me sono le sue cose più alte, ho sentito dire: «Si tratta semplicemente di caricature!» 32 No. C'è qualcosa di più. C'è una vera eruzione figurativa, e il livello è sempre quello di un autentico genio. Comunque, l'arte di Picasso è un esempio attuale, vivente, del fatto che non è vero che l'arte parli a tutti e al primo colpo.

Le arti figurative, in particolare, per essere lette han bisogno di un'educazione visiva e di un attento studio del momento storico in cui il dipinto, la scultura o l'architettura sono stati prodotti.

Notate, a questo proposito, che il concetto di *kitsch* oggi così diffuso, è generalmente male interpretato. Il *kitsch* è un fatto assolutamente soggettivo. È il modo in cui si leggono poemi, pezzi musicali, prodotti figurativi, che può rendere insulse le opere più sublimi. Si può rendere *kitsch* anche Dante Alighieri. Perché non è affatto vero che esista un'arte che parla di prima impressione.

Tornando all'arte di Picasso, un aggettivo certamente non le si addice: popolare. Nonostante certi programmi politici del pittore, non ha senso sostenere che la sua sia un'arte destinata alle masse. È, anzi, un'arte che ha bisogno di un'educazione visiva particolarmente raffinata. Come ne hanno bisogno anche opere, di altre epoche e civiltà, per esempio questa miniatura persiana del XVI o XVII secolo. 33 Questa miniatura è il prodotto di un mondo del tutto diverso dal nostro: un mondo mentale nel quale non esiste la prospettiva tridimensionale, e che tradisce l'influenza schermata e indiretta della massima cultura figurativa asiatica: quella cinese.

L'arte cinese, che ha avuto momenti d'estremo splendore, è riuscita infatti a penetrare fino nel territorio dell'odierno Iran, e a influenzarne la nozione fi-

32. Pablo Picasso, Ritratto di Marie-Thérèse. Parigi, Museo Picasso.

33. Miniatura persiana del XVI *o* XVII *secolo. Ginevra, Musée d'art et d'histoire.*

gurativa. Il valore di una miniatura del genere non risiede soltanto nella scena vera e propria: anche le cornici, e la stessa scrittura, hanno una sostanza estetica.

Sarebbe troppo lungo spiegare come la scrittura islamica sia una vera e propria creazione dello spirito, disciplinata da procedimenti molto complessi. Come si vede nei monumenti, ma anche in certe piastrelle e maioliche, si tratta di una scrittura che risulta da una ricerca matematica. Tralascerò di diffondermi sui calcoli che presiedono alla creazione di queste lettere, come di certi motivi ornamentali che appaiono in alcuni tappeti e in alcune maioliche. Basterà dire che si tratta di talune serie matematiche, a loro volta rapportate a delle coordinate cartesiane. Un procedimento estremamente complicato, che riveste significati, insieme, mistici e simbolici.

Ma non è soltanto la lettura dei quadri a richiedere una particolare preparazione: la scultura presenta problemi assai più difficili. Il campo della scultura, infatti, è ancora poco esplorato, e ci offre spesso opere che suscitano perplessità anche all'occhio più scaltrito. Perciò è molto più facile fare un falso d'una scultura, che non di una pittura. D'altra parte, imitare lo stile di uno scultore del passato non è così arduo come imitare lo stile di un pittore del passato, dal momento che le tecniche della scultura sono suppergiù sempre le stesse, e il materiale è sempre quello: marmo, bronzo o terracotta.

Ecco che per capire adeguatamente una scultura è indispensabile una vasta cultura, una severa educazione visiva e soprattutto una profondissima conoscenza tecnica. Conoscenza che oggi è molto rara. Poche persone studiano la scultura. Esistono pochissime monografie. Lo studio di queste opere è generalmente negletto, per diverse ragioni. E questo, proprio in un campo nel quale c'è stata un'enorme produzione di falsi fin dai tempi del Rinascimento.

In fatto di scultura, alle volte si rimane veramente sconcertati. Un caso accaduto a me: in un deposito d'una villa vicino a Roma, mi trovai fra i piedi casualmente quattro statue coperte di terriccio e di ragnatele; domandai che cosa fossero, e mi fu risposto che si trattava di opere d'arte di epoca umbertina, prive di qualsiasi valore. Siccome questa risposta non mi soddisfaceva, chiesi che fossero pulite con un getto d'acqua molto potente dalle incrostazioni di sudiciume. Vennero fuori quattro statue che manifestamente non potevano essere umbertine, dato che sul retro di almeno una di esse c'erano prove irrefutabili che il marmo era stato ricavato da un edificio dell'antica Roma. E nessuno in epoca umbertina, per scolpire una statua, sarebbe andato a saccheggiare il Foro o un tempio romano, invece di comprarsi un masso di marmo di Carrara.

Le statue rappresentavano Le Quattro stagioni. Il loro stile era singolare, la qualità non comune. Guardandole molto attentamente mi venne il sospetto che si trattasse di opere del primo Seicento, decisamente romane.

Se osservate la prima di queste quattro statue, che rappresenta la Primavera con ai piedi il simbolo zodiacale del Toro, noterete la prodigiosa abilità tecnica con cui sono scolpiti i fiori. Mi si affacciò alla mente l'ipotesi, tutta da verificare, che all'esecuzione di quelle statue non fosse estranea la mano di Pietro Bernini, padre di Gian Lorenzo. Ma procediamo per gradi.

34-35-36-37. Pietro e Gian Lorenzo Bernini, Quattro stagioni. Frascati, Villa Aldobrandini.

35 La seconda scultura, l'Estate, contrassegnata dalla corona di spighe e dal simbolo zodiacale del Leone, presenta uno schema con delle ritmature falcate e con un contorno molto definito che ricorda i moduli figurativi sia di un pittore lombardo, il Morazzone, sia di alcuni pittori romani dell'epoca, come Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino. D'altronde, chi aveva eseguito queste statue era una persona che conosceva bene la scultura classica. Ve ne mostro un indizio. Nella figura della Primavera, la donna si appoggia sulle gambe incrociate. Ora questo modulo figurativo apparve nell'antichità classica in una famosa scultura, il cui originale oggi è perso, dovuta ad un grande artista greco, Skopas, e raffigurante il pathos, cioè il desiderio, la nostalgia. Questa scultura di Skopas doveva essere molto popolare, e se ne conoscono numerose copie romane. Una di queste copie era sicuramente già nota alla fine del Cinquecento, perché si trovava a Roma in una collezione privata. Quindi il motivo delle gambe incrociate, che nel Medioevo aveva assunto un significato simbolico, recuperato dal Rinascimento, ritorna qui nell'opera di una persona che aveva frequentazione con la scultura antica. Considerando sia il lato tecnico sia il lato stilistico, potevo cominciare a datare la serie delle quattro statue fra il 1605 e il 1620. Datazione molto sommaria, che poi, man mano, verrà restringendosi e specificandosi.

36 Passiamo a un'altra scultura della serie, l'Autunno. Si tratta di un vero tour de force dell'arte dello scalpello. Come la Primavera, è scolpito in un solo blocco di marmo, e vedete bene che il risultato ha qualche cosa di sbalorditivo. Particolarmente interessante, in questa figura (dove il simbolo zodiacale dello Scorpione caratterizza l'Autunno) è il modulo compositivo che rammenta alla lontana, ma lo rammenta, quello d'un marmo di Michelangelo Buonarroti, e precisamente di uno dei cosí detti *Prigioni*, che oggi si trova alla Galleria dell'Accademia di Firenze, ma che fra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento era murato nella famosa grotta del Giardino di Boboli, accanto a Palazzo Pitti. Quindi, chi ha eseguito questa statua aveva visto, da un lato, il Cavalier d'Arpino e il Morazzone, dall'altro, la scultura di Michelangelo a Firenze e, infine, aveva una grande conoscenza dell'arte classica, che egli intendeva come rottura dei limiti imposti dal contorno della statua e come inserzione del marmo nell'atmosfera.

In effetti, c'è un certo contrasto in queste sculture, fra la concezione delle figure e la concezione delle parti di fiori e di frutta. Tanto nei fiori della Primavera quanto nella frutta dell'Autunno si sente che il marmo vibra a contatto dell'atmosfera circostante: motivo, questo, che mentre denuncia come lontana radice la fonte ellenistica, già prelude all'incessante rapporto di compenetrazione fra atmosfera e marmo dell'*Apollo e Dafne* di Gian Lorenzo Bernini.

Questa profonda conoscenza della compenetrazione fra marmo e atmosfera non deve sorprendere sia in Bernini padre sia in Bernini figlio, perché ambedue erano ben noti come restauratori di marmi antichi per i collezionisti, e quindi avevano grande dimestichezza con i segreti della scultura antica, soprattutto di quella ellenistica e romana, che era allora la più a portata di mano. Fatto sta che la virtuosità di questi marmi raggiunge effetti quasi da porcellana settecen-

tesca. Non c'è giuntura, tutto è cavato da un blocco unico, e ottenuto con un uso abilissimo degli strumenti, soprattutto del trapano, che sarà poi molto caro a Gian Lorenzo Bernini anche nella fase matura, mentre molti altri scultori lo detestavano. Se vedete una scultura con i segni del trapano, potete, per esempio, essere tranquilli che non ci ha messo le mani Michelangelo Buonarroti, il quale considerava il trapano strumento indegno dello scultore, e buono tutt'al più per dei poveri scalpellini o dei miserabili dilettanti. Michelangelo conosceva soltanto la gradina e lo scalpello, non ammetteva che si usasse il trucco del trapano a violino, grazie al quale, invece, vivono le sculture del Bernini.

Ora, se si vuole datare questa serie l'evidenza interna, cioè quella stilistica, suggerisce gli anni 1615-1616: data che va perfettamente d'accordo con lo svolgimento stilistico di Gian Lorenzo e con quello di suo padre Pietro. In tutti e due i casi, corrisponde perfettamente. E questa datazione aiuta anche a spiegare il singolare contrasto che esiste fra la concezione delle figure, che spetta indubbiamente a Pietro, come spetta a lui gran parte dell'esecuzione, che è ancora d'impronta cinquecentesca, manieristica, legata a fatti pittorici dell'epoca; e gli accessori simbolico-decorativi di frutta e di fiori, che rompono la compattezza spaziale del manierismo e si aprono sullo spazio illimitato del Barocco. Il grande significato del Barocco è proprio in questa concezione dello spazio aperto, infinito. Diciamo quindi che si tratta di opere eseguite da Bernini padre con l'aiuto di Bernini figlio.

La quarta statua, sotto tutti i punti di vista la più curiosa, mostra ancora una volta quanto sia iniquo il giudizio che la storiografia riserva a Pietro Bernini. Pietro Bernini ha avuto una grande disgrazia: quella di essere un grande scultore, padre di uno scultore più grande di lui. Così, come capita, la gloria del figlio ha eclissato i meriti del padre, il quale generalmente viene considerato come un mediocre, un secondario. Invece Pietro è uno dei massimi scultori del Manierismo internazionale, forse il più grande di tutti, come avevano ben capito i contemporanei. Comunque, in questa scultura che rappresenta l'Inverno e che è caratterizzata dal simbolo zodiacale dell'Acquario (fra l'altro, è l'unica rovinata, in quanto un vandalo le ha spezzato le dita) potete vedere la singolare genialità di Pietro, il quale rappresenta un pastore che si sta scaldando al fuoco vestendolo con il costume orientale dei prigionieri barbari dell'Arco di Settimio Severo a Roma, o di altri monumenti classici. Nella sua scultura, infatti, il rimando all'arte romana è costante, e sempre si associa a qualcosa di pungente, di curioso, di caratteristico. Ad esempio, notate in questa figura la straordinaria *vis comica* del volto. Vedete che qui affiora un contesto culturale al quale non è estraneo nemmeno Peter Bruegel il Vecchio, che era noto a Roma attraverso le opere che si trovavano a Palazzo Farnese. 37

Qui abbiamo, insomma, un tessuto culturale molto complesso e molto ricco, dal quale poi si staccherà il genio di Gian Lorenzo Bernini. Intanto, questa strana figura che sta a metà fra un prigioniero barbaro e un pastore ciociaro vestito di pecora, con questa curiosa espressione, quasi umoristica, rappresenta uno dei vertici della scultura del tardo Manierismo.

E quand'è che Gian Lorenzo Bernini prenderà il volo? Lo prenderà non molti

anni dopo questo suo intervento nelle sculture delle Quattro stagioni, quando la sua prodigiosa abilità tecnica verrà in contatto con le opere di un pittore non italiano che aveva lavorato a Roma, Pieter Paul Rubens. Il Bernini diventa se stesso proprio con lo studio delle tele che Pieter Paul Rubens aveva lasciato a Roma, e cioè, soprattutto; dei dipinti su ardesia nella Chiesa Nuova, che ancora esistono, e della Sant'Elena in primo luogo, e dei due episodi della Passione di Cristo che erano nella chiesa romana di Santa Croce in Gerusalemme, e oggi sono nell'ospedale di Grasse, in Francia. Lo stesso tipo fisico femminile delle prime opere del Bernini è rubensiano. Ed è proprio il Rubens che insegna al Bernini il segreto dello spazio infinito. Egli, insomma, ritrova in Rubens ciò che aveva già intuito studiando la scultura ellenistico-romana.

Vi faccio notare come l'esame stilistico, nel caso delle Quattro stagioni, sia stato poi confermato dalla prova documentaria. Le Quattro stagioni si trovano in una villa che appartiene a una nota famiglia romana. Quando io chiesi da dove venissero, nessuno lo sapeva; ma si trovò poi un vecchio guardiano, il quale asserì — ciò che è poi risultato vero — che quando la famiglia aveva venduto un'altra villa allo stato italiano, nel 1929, gli unici oggetti che egli era stato incaricato di prelevare erano queste quattro statue. Evidentemente, nel '29 c'era ancora qualcuno che si ricordava della loro importanza. Avuta questa notizia e fatta una ricerca in biblioteca, è venuto fuori un documento degli inizi dell'Ottocento, quando la villa era stata stimata per ragioni fiscali. Dal documento risulta che le Quattro Stagioni erano allora attribuite con assoluta sicurezza a Gian Lorenzo Bernini. Il nome del grandissimo figlio aveva evidentemente assorbito il nome del grande padre.

Indice dei nomi

Indice generale